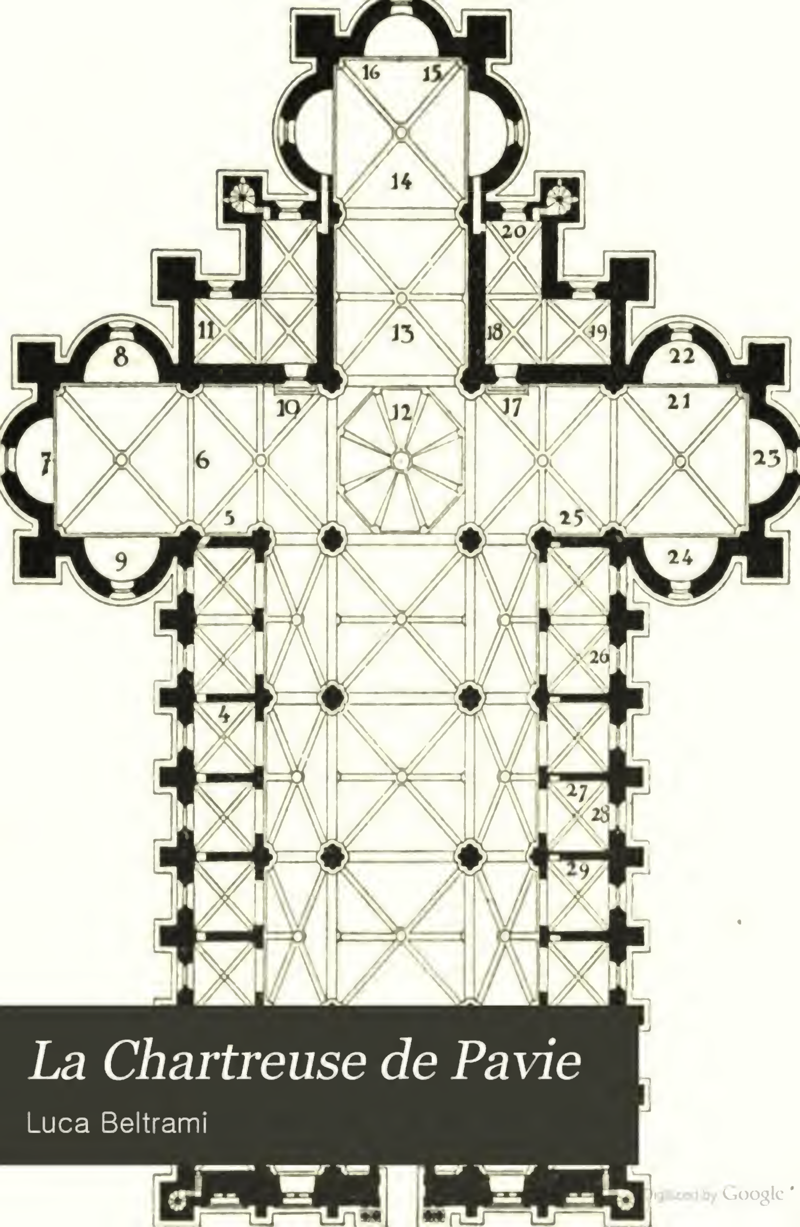


La Chartreuse de Pavie

Luca Beltrami




SEAL OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LET THERE BE LIGHT
1868

LA

CHARTREUSE DE PAVIE



UN DES BAS-RELIEFS À LA PORTE DU TEMPLE.



Jean Galéas Visconti à la pose de la première pierre de l'Église.
(27 août 1396.)

· ARCH · LVCA · BELTRAMI ·

LA
Chartreuse de Pavie



75 GRAVURES, ET 12 PLANCHES.

· MILAN · ULRICH · HOEPLI ·
1906

Milan. - Imprimerie U. Allegretti.

TABLE DES MATIÈRES

134

II[ème] PARTIE.



TABLE DES PLANCHES

TIRÉES À PART.

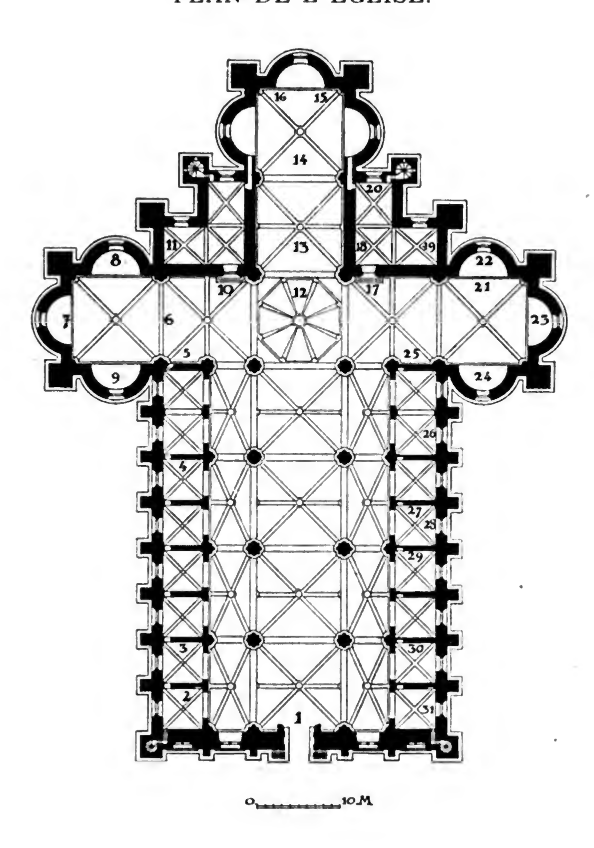


EXPLICATION

DU PLAN DE L'ÉGLISE

1. Entrée.
2. Chapelle de S. M. Magdeleine. - Lavabo par Cristoforo Mantegazza.
3. Chapelle de S. Michel Arcange. - Retable, en partie par le Pérugin.
4. Chapelle de S. Ambroise. - Retable par le Bergognone.
5. Petite porte d'entrée au transept, avec décoration par le Bergognone.
6. Statues funéraires de Ludovic le More et de Beatrix d'Este, sculptées par Cristoforo Solari.
7. Couronnement de la Vierge. - Fresque du Bergognone.
8. Vitraux à couleurs. - S. Jérôme.
9. Vitraux à couleurs. - La Nativité.
10. Porte de la vieille sacristie par Jean Antoine Amadeo.
11. Tryptique en ivoire, par Baldassare degli Embriachi.
12. Coupole. - Entrée du Chœur.
13. Chœur par Barthélemy Polli, Pierre de Vailate et Pantaleone de' Marchi.
14. Maître-autel.
15. Bas-reliefs par Benoît Vairone.
16. Bas-reliefs par Étienne da Sesto.
17. Porte du Lavabo.
18. Fresque par Bernardino Luini.
19. Lavabo par Albert de Carrara. - Puit.
20. Vitraux à couleurs. - S. Bernard, par Cristoforo de Motis. 1477.
21. Mausolée de Jean Galéas Visconti par Cristof. Romano et B. Briosco.
22. Vitraux à couleurs. - S. Grégoire le Grand.
23. Jean Galéas Visconti offre le modèle de la Chartreuse à la Sainte Vierge. - Fresque par le Bergognone.
24. Porte du petit Cloître, par Cristoforo Mantegazza.
25. Petite porte d'entrée aux Chapelles avec décoration du Bergognone.
26. Chapelle de l'Annonciation. - Vitraux à couleurs de l'Annonciation.
27. Chapelle de S. Sire. - Retable par le Bergognone.
28. Vitraux par Antoine de Pandino.
29. Chapelle du Crucifix. - Retable de la Crucifixion par le Bergognone.
30. Chapelle de S. Ugone. - Retable par Macrino d'Alba.
31. Chapelle de S. Véronique. - Lavabo par Jean Antoine Amadeo, et décoration par le Bergognone.

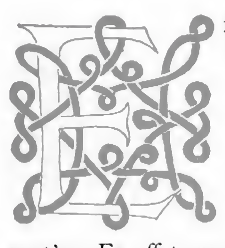
PLAN DE L'ÉGLISE.





« Pax multa in Cella. »

PREFACE



NTRE Milan et Pavie, dans la plaine verdoyante de la vallée du Po, la Chartreuse fondée il y a plus de cinq siècles par Jean Galéas Visconti nous invite par ses merveilles d'art, dont le charme est rehaussé par la solitude et la paix des champs qui environnent encore le vieux monastère. En effet, une visite à là Chartreuse de Pavie, n'est pas seulement l'occasion pour admirer un ensemble considérable d'œuvres d'art; car les sculptures, les terres-cuites, les bronzes, d'une incomparable finesse, les fresques, les retables d'autel, les boiseries et les vitraux n'éveillent pas en nous l'intérêt, quelquefois fatigant, d'un musée avec ses collections méthodiquement rangées et classées; mais charment notre esprit, par la douce armonie qui se dégage de toutes ces manifestations artistiques, que nous retrouvons encore à la place même pour laquelle l'artiste les a créés.

Ainsi les images sacrées, les figures de saints, les anges peints ou sculptés qui peuplent l'église et les

vieux cloîtres, ne nous intéressent pas seulement comme œuvres d'art, mais parlent à notre imagination et nous transportent à cette époque lointaine, dans laquelle le sentiment de l'art arrivait à mettre son cachet à toutes les manifestations de l'intelligence humaine.

★

Les moines ont quittés leur demeure: mais on dirait que c'était hier encore que leur ombre glissait dans la solitude des cloîtres, et disparaissait dans le silence des cellules: et lorsque la petite cloche frappe l'heure, on s'attendrait à revoir le défilé des Chartreux, appelés à la prière dans le Chœur de l'église.

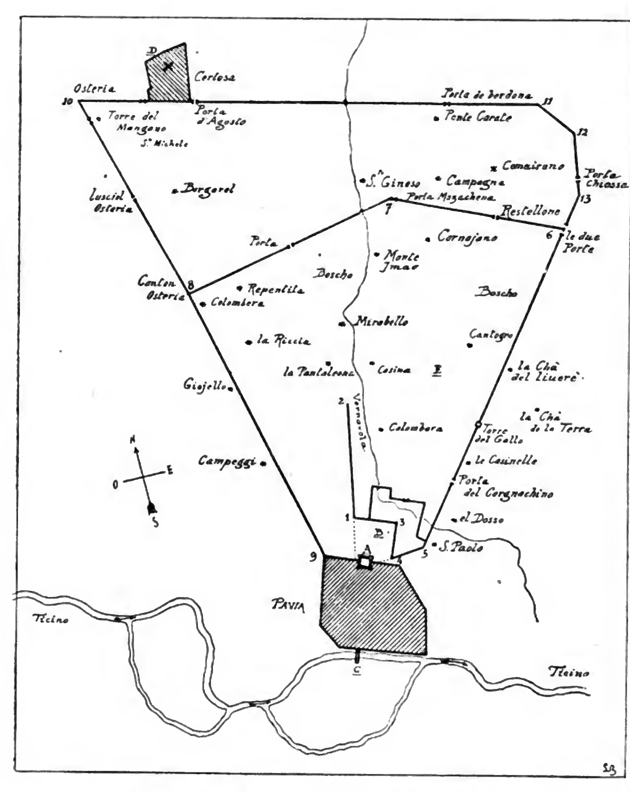
Et lorsque nous nous éloignons de cette solitude qui a charmé notre imagination, pour nous replonger dans la réalité et les préoccupations de la vie de tous les jours, il nous semble d'abandonner quelque chose qui s'est déjà emparé de nous; et les instants passés au milieu des richesses d'art de la Chartreuse, restent gravés en nous comme le doux souvenir d'une rejouissance, dans laquelle notre esprit a reposé.

L. B.

Ière PARTIE.

HISTOIRE DE LA CHARTREUSE

1396-1906

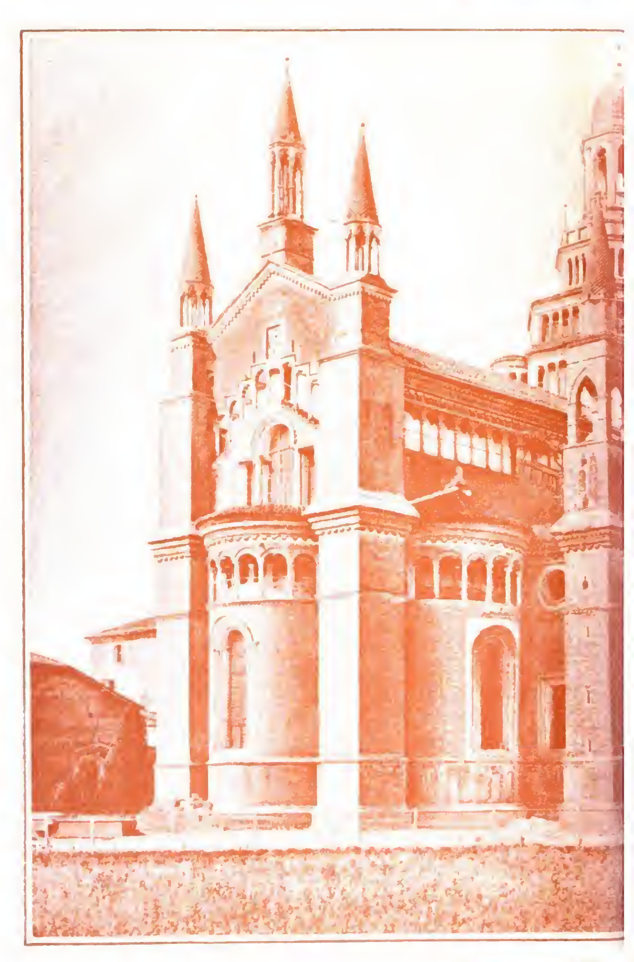


A. Château de Pavie. *C*. Pont sur le Tessin.
B. Jardin du Château. *D*. Chartreuse.
E. Emplacement de la Bataille de Pavie.

---

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9. Enceinte du Parc, à l'èpoque de Galéas II Visconti.

8 - 10 - 11 - 12 - 13 - 6. Agrandissement du Parc à l'époque de Jean Galéas.



L'Abside de l'Égli

Planche I.er

SE DE PAVIE.



DEGAGÉE EN 1893-94.



CHAPITRE I.

Le voeu de Catherine Visconti — Les premières donations de Jean Galéas — Bernard de Venise, ingénieur général des travaux — Jacques de Campione avec d'autres architectes de la Cathédrale de Milan est consulté pour le tracé de la construction — Christophe de Beltramo associé a Bernard de Venise.



ERNARDIN CORIO, dans la troisième partie de la *Historia di Milano,* rapporte: « le huit « janvier 1390, Chaterine femme de Jean Galéas, Comte de Vertu, disposa dans son « testament que dans une possession du territoire de « Pavie, où elle allait souvent, on eût à bâtir un monastère pour douze Chartreux, et dans le cas où elle « eût à mourir en couches, elle priait son mari de vouloir bien exécuter cette disposition ».

Telle serait l'origine de la Chartreuse de Pavie, rapportée aussi par le moine Barthélemy de Sienne, biographe du bienheureux Étienne Macone, qui a été le premier des prieurs de la Chartreuse.

En accomplissant le voeu de sa femme, Jean Galéas visait en même temps — selon l'historien Breventano — à réaliser l'intention qu'il avait à plusieurs reprises

témoignée: « d'avoir un palais pour sa demeure, un jardin pour son plaisir, et une chapelle pour sa dévotion. » En effet il avait déjà, comme résidence favorite le Château de Pavie, érigé par son père Galéas II en 1360, et que le poète Petrarque avait appelé *augustissimum,* à cause des dimensions et de la richesse de la construction. La vaste étendue du parc, dit *Barcho,* ayant une enceinte de plus de treize milles, se développait au nord du Château, abritant des faucons, gerfauts, daims, ours, chevreuils et lièvres, perdrix, autruches et faisans, et offrait un emplacement favorable aux exercices de chasse que Jean Galéas aimait. Il ne lui restait donc qu'à recourir aux attraits de l'art pour élever un temple qui eût en même temps, à exalter la gloire de Dieu et la puissance de la famille Visconti.

Le 20 novembre 1394, Jean Galéas annonçait a la Communauté de Sienne son intention « d'élever près de la ville de Pavie et par dévotion envers l'ordre des Chartreux un monastère *quam solemnius et magis notabile poterimus* ». Ce propos de construire un édifice d'une richesse exceptionelle, peut expliquer pourquoi — après le voeu de Catherine — plusieurs années s'écoulèrent avant le commencement des travaux.

Les écrivains de la Chartreuse, même les plus rapprochés de nous, admettent seulement à partir du 15 avril 1396 — époque de la formation du comté de Pavie — les nombreuses donations, faites par Jean Galéas aux Chartreux, de vastes propriétés, dont les revenus étaient destinés en partie à la construction du monastère, et en partie comme dotation; mais d'autres documents recemment publiés, mentionnent des donations depuis 1392; ainsi dans les actes notariaux de C. Cristiani: *Instrumenta diversarum manierarum,* depuis 1392 jusqu'à 1395, on trouve que Jean Galéas, le 9 Décembre 1393, donnait au Cristiani stipulant: « *nomine et vice Ecclesiæ et ordinis Certoxie*

fabricande quam prefatus dominus dixposuit fieri facere, de bonis sediminibus possessionibus de Carpiano. Comitatus Mediolani». La possession de Trezzano était déjà destinée aux Chartreux en 1392: à ces biens Jean Galéas ajoutait, en 1396, ceux de Magenta, Boffalora et Binasco, destinés à la dotation des moines, et ceux de Graffignana, Vigano, Selvanesco pour les travaux du monastère; l'acte de cette dotation a été dressé dans le Château de Pavie par le même notaire Cristiani, en présence des évêques de Pavie, Novare, Feltre, Belluno et Vicence. La solennité de cet acte témoigne que le dessein de Jean Galéas allait entrer désormais dans sa phase d'exécution.

ROIS mois après cette donation solennelle, on commence à trouver dans les documents de l'époque l'indication des premiers travaux. Le plus ancien registre des dépenses pour la construction de la Chartreuse, existant à Milan aux Archives de l'État, mentionne soixante-sept journées de travail depuis le 18 jusqu'au 26 juillet, *ad laborerium Certoxie;* les travaux prennent un plus grand développement au commencement du mois d'août; plus de quatre-vingts ouvriers sont employés, sur l'emplacement choisi pour la Chartreuse, à couper les arbres, à faire les fossés pour les fondations de l'église, et à ouvrir une tranchée pour écouler les eaux dans le canal entre Milan et Pavie; en même temps on préparait la place pour les chantiers des travaux, en construisant des hangars pour l'habitation des surveillants, et pour abriter la chaux et le sable. Dans les premières annotations des dépenses, on trove que celui qui avait l'administration générale se nommait Galea de' Pegi, et que Jean Confalonieri était le trésorier, tandis que Bernard de Venise y est désigné comme *generalis inzignierius laboreriorum Cartuxiæ Papiæ*.

Cette mention, qui se présente plusieurs fois dans les annotations des dépenses, enlève toute autorité à la tradition, d'après laquelle la Chartreuse aurait été l'œuvre d'un architecte allemand qui, sous le nom de Henri de Gamodia (Gmund) se trouve cité dans les documents relatif aux premières années de la construction de la Cathédrale de Milan; attribution qui, il y a quelques annés encore était admise par les historiens de la Chartreuse. Bernard de Venise, qu'on trouve avec le titre d'ingénieur général dès les premiers travaux relatifs à l'établissement des chantiers et aux déblaiements pour les fondations, et qu'on voit pendant plusieurs années de suite à la Chartreuse, toujours avec le même titre, doit être considéré comme l'architecte qui eut une part prédominante à la conception et à la direction de cette merveille de l'architecture.

D'ailleurs, le nom de Bernard de Venise n'était pas inconnu dans l'histoire de l'art, pendant les dernières dix années du XIV[e] siècle. En 1391 il avait été appelé à Pavie par Jean Galéas, pour travailler à la résidence ducale: lorsqu'on voit la loge admirable donnant sur la vaste cour carrée du Château de Pavie, avec ses colonnes, ses chapiteaux et ses entrelacs d'un caractère tout à fait venitien, lorsqu'on examine la finesse et l'élégance des terres cuites des fenêtres qui dans deux des façades de la cour ont remplacé la loge, on est amené à y reconnaître l'intervention de Bernard, dont la renommée devait être déjà consolidée à cette époque, car au mois d'octobre 1391, les délégués à la construction de la Cathédrale de Milan, suppliaient Jean Galéas de vouloir bien accorder la permission que Maître Bernard de Venise « sculpteur en bois à son service » vînt à Milan pour quelques jours, afin d'exécuter quelques travaux à la Cathédrale: l'année suivante, on retrouve Bernard à Milan, prenant part au congrès d'ingénieurs, qui eut lieu le premier

de mai pour discuter sur les nombreux doutes, que Henri de Gamodia soulevait au sujet de la solidité de la construction de la Cathédrale: peu de mois après, les délégués chargés de cette construction écrivaient à Bernard de Venise, demeurant à Pavie, pour lui faire faire une belle image de la Sainte Vierge Marie avec l'enfant Jésus sur ses genoux, image qu'on voulait placer sur l'autel de l'église pour attirer la dévotion des fidèles.

L'intervention de Bernard avait encore plus d'autorité en 1400 dans les mêmes travaux de la Cathédrale, lorsque à la suite de longues discussions entre les ingénieurs de l'église, et Jean Mignot, architecte parisien, à propos de la solidité de l'abside, le Duc envoyait à Milan Bertolino de Novare et Bernard de Venise «*ydoneos expertos inzignerios*» afin qu'ils tranchassent la question, en proposant la solution qui, selon leur avis, pouvait éloigner le moindre doute au sujet de la solidité de la construction.

Artiste, sculpteur en bois recherché, et très expert en même temps dans les problèmes de la statique, Bernard de Venise, en 1396, dut paraître à Jean Galéas l'artiste digne d'entreprendre la direction de la Chartreuse de Pavie, qu'on allait construire.

Plusieurs considérations nous engagent à croire que pour la Chartreuse de Pavie, de même que pour la Cathédrale de Milan, la disposition d'ensemble a été le résultat d'une étude collective, et non l'oeuvre d'un seul artiste. — Renvoyant au Chapitre troisième les considérations qui se rattachent au tracé primitif de l'église, et aux modifications introduites dans l'organisme de la construction au cours des travaux, nous rapporterons ici les notices historiques, qui prouvent la collaboration de plusieurs ingénieurs dans la disposition d'ensemble de la Chartreuse.

★



LE registre des dépenses déjà mentionné contient, à la date du 22 août 1396, la notice plus importante et décisive à l'égard de l'intervention de plusieurs ingénieurs. Nous y trouvons en effet la mention du paiement de 2 livres imp. et 8 sous à un nommé Antiquo — qui tenait un cabaret sur l'emplacement des travaux — pour le pain, le vin et le fromage, fournis le 11 août pour le dîner de cinq ingénieurs, qui étaient venus de Milan et de Pavie, afin de decider le tracé des fondations de l'église. A la date du 6 septembre on trouve heureusement les noms des trois ingénieurs qui étaient venus de Milan « *causa videndi ordinandi et edificandi ecclesiam* » et qui sont payés pour les six journées consacrées à l'examen des travaux. Ce sont trois noms importants dans l'histoire des arts : *Jacobus de Campiliono*, *Johanninus de Grassis*, *Marcus de Carona*.

Jacques de Campione en 1388 figurait déjà comme l'un des principaux ingénieurs de la Cathédrale de Milan, et il présentait en 1390 avec Nicolas de Bonaventura, les dessins des grandes fenêtres de l'abside de cette église; son nom figure dans les Annales de la construction jusqu'en 1398, époque de sa mort. Giovannino de Grassi, peintre, sculpteur et ingénieur à la fois, travailla aussi à la Cathédrale de Milan pendant la même période de temps, c'est-à-dire de 1389 à 1398, année de sa mort. Marc de Carona, dit *Frixono*, resta attaché aux travaux de la Cathédrale encore plus longtemps, c'est-à-dire depuis 1387 jusqu'à sa mort,

le huit juillet 1405. De ces trois ingénieurs, Jacques de Campione paraît avoir eu la plus grande autorité, car on lui paya quatre journées, employées sur les travaux, avec les ingénieurs de la Chartreuse.

En même temps que ces ingénieurs, s'étaient trouvés sur les travaux trois prieurs de l'ordre des Chartreux, c'est-à-dire les prieurs des monastères de la Gorgone, d'Asti et de Milan, appelés « *ad visitandum locum suprascripti laborerii* ». Bernard de Venise, dut certainement profiter des conseils des trois ingénieurs expérimentés dans les travaux de la Cathédrale de Milan et des trois prieurs, qui sans doute furent chargés d'indiquer les prescriptions relatives aux règles monastiques.



MAIS Jean Galéas n'était pas encore satisfait de cette intervention; et rappelant peut être les longues disputes qui depuis dix années duraient à l'égard de la solidité de la Cathédrale de Milan, il appela d'autres ingénieurs de sa confiance. Nous voyons en effet qu'au mois de septembre 1396 le même cabaretier Antiquo fut payé pour avoir donné à manger à d'autres ingénieurs, dont la note nous donne les noms: *Magister Dominicus de Florentia* avec cinq *famuli,* ou domestiques, *Stephanus* et *Joannes Magatus, Michael de Surso,* dont chacun était accompagné d'un seul *famulo.*

Jean Magati était un autre ingénieur attaché aux travaux de la Cathédrale de Milan depuis 1390; l'on trouve encore son nom en 1410, parmi les ingénieurs de cette construction, avec celui de Philippe de Modène, bien que le Duc l'eût nommé ingénieur général pour les travaux du Château de Porta Giovia à Milan; *Etienne Magati,* ingénieur ducal, assistait avec *Bernard de Venise,* à l'entrevue déjà mentionnée, qui eut lieu le premier jour de mai 1392 pour résoudre les graves questions statiques soulevées par Gamodia à l'égard des travaux de la Cathédrale de Milan.

Dans les Annales de cette église, on trouve aussi à la fin de cette année le nom de *Dominique de Florence*, qui en qualité d'ingénieur ducal, avait ordonné à *Tavanino de Castel Seprio*, ingénieur de la Cathédrale, de reparer les canaux appelés la *Vettabbia* et le *Ticinello*.

Parmi ces ingénieurs appelés sur les travaux, au moment de tracer les fondations de l'église, *Jacques de Campione* prend une importance particulière par le fait que trois fois encore il se rend de Milan à la Chartreuse, c'est-à-dire du 21 au 23 septembre, du 9 au 14 octobre, et du 10 au 14 novembre, et pendant ces jours « *servivit, stetit, et perseveravit in suprascriptis laboreriis* » comme on lit dans le registre des dépenses. Ce même registre, à la date 22 novembre, marque la rétribution qu'on lui donna pour ses voyages « *cum uno equo* » et pour le paiement « *certorum designamentorum per eum factorum in Mediolano per suprascriptis laboreriis* » dessins qu'il avait apportés à Pavie pour les montrer à Jean Galéas. Le payement des parchemins, fait l'année suivante par le trésorier de la Chartreuse, témoigne aussi que la fourniture des parchemins pour les dessins a été faite à *Magistro Jacques de Campione* et à *Christophe de Conigo* « *pro desegnum ecclesiæ* ».

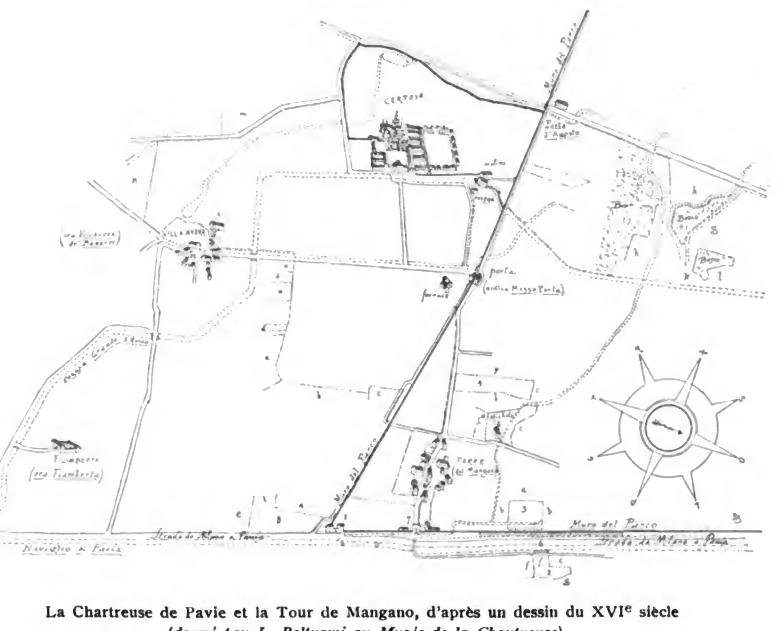
Ce *Christophe de Conigo* qui paraît ainsi associé à Jacques Campione dans l'exécution des dessins de l'église, était fils de ce même *Beltramo de Conigo*, qui fut un des premiers ingénieurs des travaux de la Cathédrale de Milan ; et *Christophe* avait été aussi engagé dans ces travaux en 1394 « afin de s'instruire avec l'art et l'esprit de son père, et de pouvoir à l'occasion le remplacer avec des connaissances suffisantes. »

Pendant les premiers mois de 1396 *Christophe de Conigo* travaillait encore à réparer le *Tessin* pour le compte de la Cathédrale de Milan, qui se servait du

Tessin pour le transport des marbres, des granits et de la chaux employés à la construction: mais peu de temps après, Jean Galéas lui confia la charge d'un ingénieur qui, sous les ordres de Bernard de Venise devait contrôler tous les travaux de la Chartreuse. En effet, dès les premières dépenses faites pour cette construction, on trouve toujours le nom de *Christophe Beltramo,* à côté de celui de *Bernard de Venise.*

On peut donc par ces notices conclure que les trois ingénieurs qui eurent la plus grande influence dans le tracé et la direction des travaux de la Chartreuse, ont été *Bernard de Venise*, *Jacques de Campione* et *Christophe de Beltramo;* le premier, homme de confiance de Jean Galéas, eut la charge de surveillant général; le *Campionese,* un des plus habiles architectes de la Cathédrale de Milan, fut consulté à plusieurs reprises pendant les premiers mois de la construction, dont il avait dressé les dessins; le troisième enfin, comme ingénieur toujours sur les travaux, aida le *Campionese* dans la compilation des dessins, et eut la direction immédiate et suivie de la construction.





La Chartreuse de Pavie et la Tour de Mangano, d'après un dessin du XVI[e] siècle
(donné par L. Beltrami au Musée de la Chartreuse).



Bas-relief du monument funeraire de Jean Galéas Visconti.

CHAPITRE II.

La cérémonie de la première pierre — Les Chartreux s'établissent provisoirement à la *Tour du Mangano* — État des travaux en 1401 — Mort de Jean Galéas Visconti — Ses dernières dispositions — Martin V visite la Chartreuse — Les travaux pendant la domination de Philippe Marie Visconti.



SELON les nombreuses annotations journalières, contenues dans le registre des dépenses de la construction, déjà mentionné, la cérémonie solennelle de la première pierre de l'église, eut lieu le 27 août 1396. Depuis le 14 jusqu'au 19 août, deux cent quatrevingt-six ouvriers avaient travaillé activement aux tranchées pour les fondations, et pour l'écoulement des eaux. La nuit du vendredi 23 août, François de Prato, et ses ouvriers avaient travaillé à dresser les antennes pour la « salla » ou pavillon, qui devait servir à la cérémonie « pro primo lapide » ; le jour après on travaillait à faire la fondation « de medio » et à « stopare » c'est-à-dire à enterrer une partie de cette fondation ; on couvrait le pavillon, long de 150 bras et large de 20 bras (m. 90 pour m. 12),

avec de la toile de futaine, et on dressait un autel pour la consacration du terrain. Dans la nuit du 26 au 27 on acheva tous les préparatifs pour la cérémonie. Le lendemain le Duc arrivait de Pavie accompagné de ses fils Jean Marie et Gabriel: Domenico Bossio de Campione avait préparé quatre pierres « cum certis litteris sculptis » qui devaient servir pour la cérémonie, et qui furent bénites par Guillaume Centauro, évêque de Pavie. Le Duc Jean Galéas descendit le premier dans la tranchée, pour placer une des pierres, et après lui, son fils aîné légitime Jean Marie, et Gabriel Marie. La quatrième pierre fut placée par le conseiller ducal François Barbavara, patricien milanais, probablement au nom du troisième fils du Duc, Philippe Marie, qui à cette époque avait seulement six ans, et peut-être n'assistait pas à la cérémonie; celle-ci se termina par une messe dite par l'évêque de Pavie, en présence de la famille ducale, des chartreux et des autres ordres religieux. Après la messe le Duc se rendit de suite à sa résidence de Pavie, tandis que les autres prirent part à un somptueux repas dans un pavillon dressé « in loco cortinis ornato ».

A solennité de cette cérémonie fournissait encore, cent ans plus tard, le sujet pour deux bas-reliefs: l'un à la porte principale de l'église, et l'autre au monument funéraire de Jean Galéas.

Deux jours après la cérémonie, les prieurs Chartreux déja nommés, et les ingénieurs qui étaient venus de Milan, se retrouvèrent sur le lieu « pro ordinando qualiter ecclesia debet stare » ce qui confirme toujours plus l'hypothèse que le tracé de la fondation de l'église est le résultat d'une étude collective des personnes de l'art et des chartreux. Une note de dépenses

chez le cabaretier Antiquo, nous signale six bocaux de vin fournis «*pro honorando tres ingegnerios de Mediolano* » et six autres bocaux pour honorer *Dominique de Florence*, avec les cinq personnes à son service ; il faut croire que ces ingénieurs, venus de différents côtés, aient pris, après cela, congé.

Jacques de Campione, comme on a déjà dit, eut successivement d'autres occasions de se rendre à la Chartreuse pour visiter les travaux, en sorte que ses absences prolongées de Milan, obligèrent les députés de la Cathédrale à écrire au Duc afin que Jacques «qui acceptatus est, ut dicitur, super laboreria Cartuxiæ » eût à rester encore à leur service, car l'absence de celui «qui principiavit dictam fabricam» était pour les travaux une cause de grands dommages.

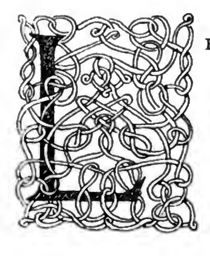


PENDANT qu'on travaillait sur l'emplacement destiné au nouveau monastère et à l'église, et que l'on construisait une bâtisse de 71 bras de long et 9 de large, divisée en 9 petites chambres, pour loger les officiers attachéx aux travaux, le prieur et les moines qui étaient déjà destinés à la Chartreuse, s'etablissaient à la *Tour du Mangano*, château sîtué à un mille environ des travaux. Le registre des premières dépenses pour la construction de la Chartreuse nous offre, pendant les derniers mois de l'an 1396, de nombreux renseignements sur les travaux concernant l'arrangement et l'agrandissement d'une maison dans cette localité, dite la Tour du Mangano; on y parle d'un «palatium magnum versus giardinum» de cinq cellules, aussi du côté du jardin, et de l'achat des meubles et des ustensiles. — Nous y pouvons constater que les moines destinés au monastère étaient seulement huit, y compris le prieur, car nous trouvons mentionnée la provision de huit matelas et de huit traversins ; on préparait aussi un lit « pro forasteriis ».

Avec l'achat de poêles, de chaudrons, d'écuelles, d'assiettes, de pots, de chandeliers, de lampes, de pelles, de seaux, etc., figure aussi la provision des instruments qui devaient servir aux chartreux pour labourer la terre, comme des bêches, des pioches, des fourches, des faux, etc.; on préparait en même temps le nécessaire pour célébrer les offices divins, car un local de la Tour du Mangano avait été destiné à servir d'église et se trouve mentionné dans la même année 1396 comme « *camera quæ appellatur ecclesia* ».

L'importance des travaux poussa Jean Galéas à assurer des revenus plus considérables, soit pour la construction que pour la dotation du monastère. En effet au mois de mai 1397 le Duc, confirmant encore les revenus déjà assignés comme dotation — c'est-à-dire 825 livres imp. de Carpiano, 400 livres de Magenta, 1295 livres de Binasco — ajoutait pour les travaux les revenus suivants : 125 florins de Binasco : 4500 florins de S. Colombano : 1500 florins de Salvanesco : 500 florins de Trezzano : 1000 florins de Marcignago : savoir un total de 7625 florins, dont l'administration était exclusivement réservée au prieur du monastère, avec l'obligation de les employer pour les travaux jusqu'à ce que ceux-ci fussent achevés, après quoi les revenus devaient être distribués en aumônes « *in remedio anime nostre ac predecessorum et successorum nostrorum* ». Nous verrons comme les moines ne se sont point hâtés à distribuer, suivant le désir du fondateur de la Chartreuse, les revenus de ces donations, dont la munificence poussa l'opinion populaire du temps, à soupçonner qu'au lieu d'être l'expression d'un sentiment religieux, était le resultat d'une conscience tourmentée par les remords. Et cette opinion s'appuyait sur le fait que les propriétés données au monastère provenaient en bonne partie des spoliations et des confiscations de familles patriciennes milanaises, persécutées par les Visconti. En tout cas, Jean Galéas,

en décidant la construction de la Chartreuse avec de si grands moyens et de si vastes desseins, montrait de comprendre combien le charme de l'art pouvait consolider son autorité; car, pour lui, la Chartreuse devait être le sanctuaire destiné à accueillir les tombeaux de la famille Visconti; et dans ce but, bien plus que dans la pensée de la mort, dominait la préoccupation du prestige de l'autorité ducale, qu'il rêvait d'étendre sur toute l'Italie.



LE 7 du mois d'octobre 1401, J. Galéas prenait une décision importante pour la construction de la Chartreuse, en confiant au prieur du monastère — le père *Barthélemy de Ravenne* — l'administration et la surveillance des travaux, révoquant toute autorité d' architectes, d'assistants et de salariés, qui, à partir de ce jour, devaient dans le prieur reconnaître l'administrateur général de la Chartreuse.

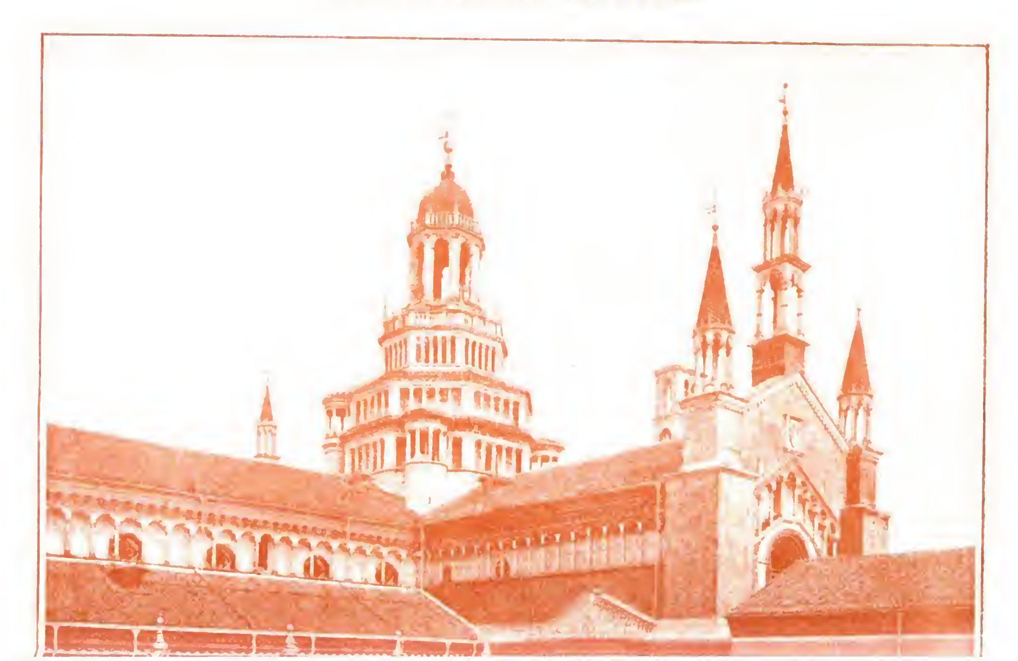
Cette décision nous laisse supposer que les moines, avaient dès lors pris possession de la Chartreuse, ce qui rendait nécessaire la concentration de toute autorité dans la personne du prieur; celui-ci, le jour même qu'il reçut les pleins pouvoirs, se hâta de nommer comme ingénieur « *Magister Antonius de Marcho* » de Créma, qui, au mois de mars de l'année suivante, eut la charge d'examiner et évauler les travaux exécutés jusqu'à cette époque, soit pour les cellules et les autres édifices, soit pour les fondations de l'église, en y comprenant les provisions de matériaux qui se trouvaient déjà dans le chantier.

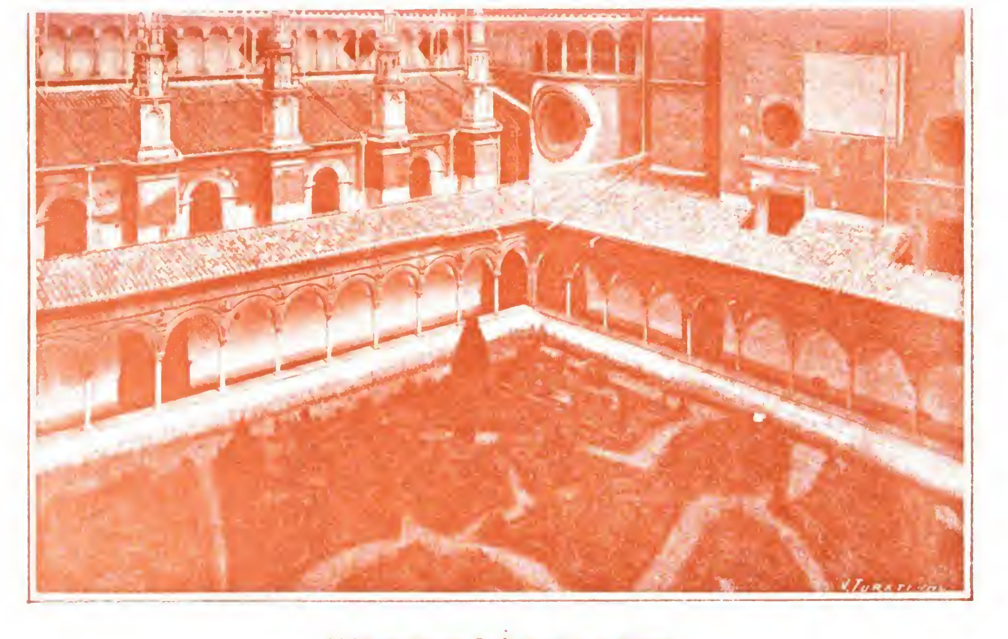
La longue description des travaux, faite par Antoine de Crema, et qui existe encore aux Archives de Milan,

nous fait connaître jusqu'à quel point la construction en était arrivée cinq ans après le commencement des travaux; on y décrit d'abord les huit cellules du cloître, du côté de l'ouest « *in quadro a sera* » les huit « *in quadro versus meridiem* » et les huit « *in quadro versus mane* » lesquelles correspondent aux cellules, qui aujourd'hui encore forment trois côtés du grand cloître, quoique, comme on verra après, elles aient été modifiées plus tard. Les cellules figurent plus ou moins avancées dans la construction; presque partout il n'y avait pas encore les clotûres des fenêtres, ou les vantaux des portes, les meubles, c'est-à-dire les bancs et les stalles, les tables, les armoires, la poulie du puits, et d'autres travaux en fer; les pavés en briques et les couvertures en plomb des petites loges qui couraient d'une cellule à l'autre, les manteaux des cheminées, etc., étaient aussi incomplets. — On y décrit successivement l'état du mur sur lequel on devait élever les « *columnelli volturarum andatorii dicti claustri magni* », c'est-à-dire le mur du parapet des quatres côtés des arcades du grand cloître, long « *in summa brachia sexcentum nonaginta duo* ». Le mur qui reliait les cellules vers le jardin figure au contraire déjà achevé à cette époque.

On mentionne ensuite les murs des réfectoires pour les moines et pour les convers; ces murs s'appuyaient aux contreforts de l'église « *qui contrafortes sunt ad superficiem terre* » et bornaient le petit cloître, avec la « *barbaria* » et l'infirmerie, entre lesquelles il y avait « *l'anditum claustro parvo ad claustrum magnum* ». Près de l'église, on plus précisément des fondements de l'église se trouvait la cellule de la sacristie et le Chapitre. On trouve plus loin la description d'une maison faite pour les surveillants des travaux, et deux bâtisses, maçonnées en argile, divisées l'une en huit cellules, l'autre en neuf, et destinées évidemment au logement des artisans. Plus importante est la

LA CHARTREUSE DE PAVIE.





L'Eglise vue du Cloître de la fontaine.

mention des « *fundamenta ecclesiae facta et completa usque ad superficiem terre equaliter et ad livellum* et d'un puits à la place reservée pour la sacristie. A la fin de la description se trouve l'inventaire des matériaux de fabrique qui étaient sur le chantier: la charpente était chez Zanone da Lobia « *pro facendo armaria* »; les briques et les pierres étaient confiées à Jean Solario, fils de ce Marc de Campione, dit Frixono, que l'on peut considérer comme le premier architecte de la Cathédrale de Milan, et qui en 1490 avait été enseveli avec de grands honneurs dans l'église de Sainte Thècle, ensuite démolie pour faire place à la construction de la Cathédrale.



Le petit Cloître.
(D'après un dessin du prof. Louis Bisi, an 1838).

★



Peu de mois après ce nouvel arrangement des travaux de la Chartreuse — qui visait à assurer l'unité de direction et le développement régulier de la vaste construction — Jean Galéas mourait au moment même ou, se croyant sûr de la domination sur

toute l'Italie, il avait ordonné, selon l'historien Poggio, la couronne et les autres insignes de la royauté, pour s'intituler roi d'Italie. Il mourait le 3 septembre 1402 à Mélégnan, où il s'était réfugié pour échapper à la peste sévissant à Pavie; il avait déjà disposé, dans son testament, fait en 1397, que son corps — excepté le cœur, destiné à la basilique de Saint Michel à Pavie, et les entrailles à l'église de Saint Antoine à Vienne de France — fût enseveli dans la Chartreuse qu'il avait fondée, sous un riche mausolée, élevé sur sept dégrés derrière le maître-autel, et couronné par sa statue assise, parée du bonnet et du manteau ducal. Cependant le Duc fit un codicille à son testament, pendant sa courte maladie à Mélégnan, et ajouta d'autres dispositions concernant la Chartreuse. Une de ces dispositions est très importante, car elle obligeait son aîné, Jean Marie, à assigner un nouveau revenu de 10.000 florins pour la Chartreuse, destiné aux pauvres, une fois la construction achevée. Mais plus de 70 ans s'écoulèrent avant que la dernière volonté, manifestée par Jean Galéas, de reposer à la Chartreuse fût accomplie; et aussi les dispositions relatives aux revenus destinés à la fabrique du monastère ne furent scrupuleusement respectées.

En effet les Chartreux, après la mort du Duc, ne tardèrent pas à avoir des ennuis, à cause des propriétés que le Duc leur avait assignées comme dot. La famille Pusterla faisait aussitôt valoir ses droits héréditaires sur la propriété de Carpiano, de sorte que, le 24 janvier 1404, Philippe Marie dut prier son frère Jean, Duc de Milan, de bien vouloir défendre la donation de cette propriété, que leur père avait faite à la Chartreuse «*ubi corpus suum ordinavit debere sepeliri*». Au mois de mai suivant, le Duc fit des démarches auprès du « Podestà » de Milan afin que celui-ci fît restituir des propriétés dont les Chartreux avaient été injustement dépouillés. Cependant il contribua

lui-même à violer plus tard les dispositions de Jean Galéas, en assignant à sa tante Valenza, reine de Cypre, les propriétés de Trezzano, Binasco, Vigano, Selvanesco, que les Chartreux revendiquèrent plus tard. Au milieu de ces vicissitudes, les travaux de la Chartreuse ne dûrent certainement pas avancer beaucoup: dans un compte-rendu des dépenses pour l'an 1409, on trouve un gros payement de 1756 livres pour le plomb destiné à couvrir le monastère, et le payement de 2054 livres et 85 sous à Baldassare des Embriachi, pour certains travaux « *majestatum et coffanorum eburnei* » dans lesquels on doit reconnaître le triptyque qu'on voit encore à la Chartreuse (Voir II Partie — Description: *Ancienne Sacristie*) et les caisses en ivoire sculpté qui existaient autrefois à la Chartreuse, et qui se trouvent aujourd'hui à Milan chez M. Costanzo Cagnola. Le retable ou triptyque sculpté et les deux coffres sont mentionnés dans un acte du notaire François Bellisomo de Pavie. Par cet acte, le prieur de la Chartreuse, en 1400, ordonnait de payer à François de Masiis de Florence 1000 florins en or véritable, et de juste poids en or, pour le reste du prix d'une table et de deux coffres en os et en ivoire.

Sur la foi de la note de ce payement fait en 1409 à Balthazar des Embriachi, on doit attribuer à celui-ci l'exécution du triptyque en ivoire; car on sait comme cet artiste avait un atelier dans le quel on travaillait particulièrement à l'éxecution de boîtes, caissons etc. en bois, avec des incrustations et des ornements en ivoire, telles qu'on les voit assez souvent dans les collections publiques et particulières.



La mort de Jean Marie — assassiné sur le seuil de l'église de Saint Gothard, le 16 mai 1412 — mit les Chartreux à même de profiter encore de la protection du nouveau Duc Philippe Marie, qui, en 1404, s'était déjà intéressé à leur sort auprès de son frère Jean Marie. Le Duc ratifia, par des arrêts en date du 30 juin et 27 août, les privilèges et les exemptions accordées par Jean Galéas, de sorte qu'on put reprendre les travaux. En 1418, le Pape Martin V, qui revenait du Concile de Constance — où il avait été reconnu pape l'an auparavant, contre ses deux concurrents — et se rendait à Milan après avoir sejourné sept jours au Château de Pavie, pour consacrer le nouveau maître-autel de la Cathédrale, voulut bien, le 12 octobre, s'arrêter à la Chartreuse. Il y était poussé par le vif désir de visiter ce monastère, dont la renommée — comme il est rapporté, par Barthélemy de Sienne, dans la vie d'Etienne Macone — était «*quotidie magis longe lateque vagante*». Et le même écrivain raconte que le Pape «*novam ejus basilicam ex itinere ingressus cuncta diligenter inspexit*».

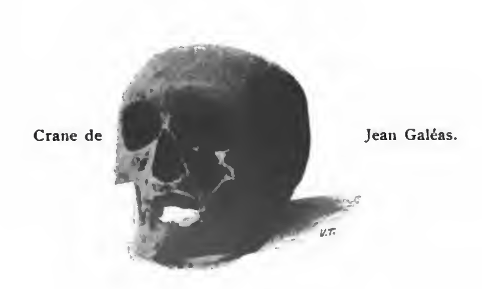
D'autres notices intéressantes sur les travaux de la Chartreuse dans la première période de la longue domination de Philippe Marie, nous sont heureusement conservées dans les Archives d'État de Milan. Un registre des dépenses, qui arrive jusqu'à 1436, mentionne souvent, comme ingénieur de la Chartreuse, Christophe de Beltramo de Conigo, qui avait pris part aux premiers travaux de la construction quarante ans

auparavant. On trouve avec lui Jean de Campione, Jean Solario, Jacques de la Croix de Rosate et plusieurs autres *magistri* secondaires. En 1428 on travaillait encore aux murs du Chapitre, de la Librairie, et de la Sacristie, aux boiseries du « *refectorio novo* », aux cellules et au petit cloître. On trouve aussi mentionnées l'habitation « *portinarii in edifitiis novis* », et les portes des cellules, de la nouvelle sacristie et du Chapitre. A cette époque on couvrait les cellules avec du plomb, et en 1429 on exécutait la porte principale du coté l'église, et celle du coté du petit cloître. On disposait l'emplacement pour la *foresteria* (1) des nobles, qu'on allait ériger, on exécutait les fenêtres du Prieuré et du procureur, on pavait la cave et l'on terminait la prison « *propre Cellam domini Bernardi* ». En 1430 on acheva la *foresteria*, le chœur des moines, la clôture pour le parloir des moines et on mettait des chaînes à la prison neuve; en 1431 on construisit la *piscine;* en 1432 et 33 on continua les travaux à la librairie.

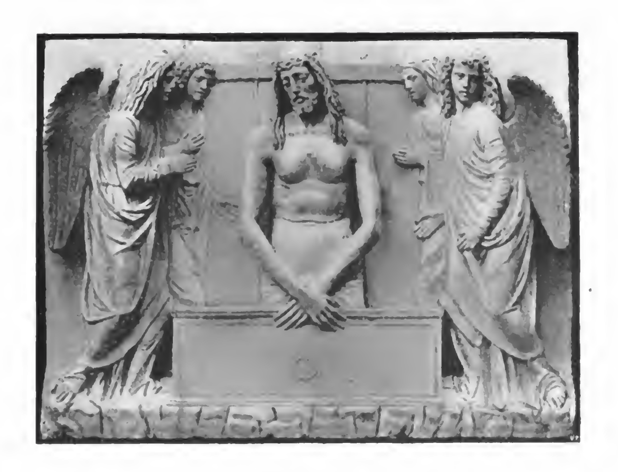
Magistro Georges du Mangano, peintre à Pavie — qui en 1427 avait peint et doré un tabernacle en bois, exécuté pour la Chartreuse par M. Urbain de Surso — reçut en 1433 le payement pour cinq figures qu'il avait peintes aux voûtes de la sacristie et de l'infirmerie de la Chartreuse. A cette époque on ne trouve aucune indication sur la continuation des travaux de l'église. Les Chartreux, qui à la mort de Jean Galéas avaient eu déjà à craindre de ne point arriver à achever le monastère, se préoccupèrent évidemment de terminer avant tout celui-ci. Ils pensaient sans doute qu'ils auraient pu plus tard et à leur aise, employer entièrement pour l'église les revenus assignés à la construction, car seulement après l'achèvement

(1) Appartements destinés aux visiteurs.

des travaux, ces revenus devaient être destinés en aumônes. L'éxamen de l'organisme de l'église concourt d'ailleurs à nous assurer que même pendant les dernières années de la domination de Philippe Marie, la construction de l'église se trouvait dans le même état, qu'a l'époque de la mort de Jean Galéas.

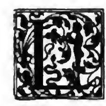


Crane de Jean Galéas.



CHAPITRE III.

Le temple de la Chartreuse selon le dessin primitif — Ses rapports avec la Cathedrale de Milan, et Saint Petronio de Bologne — Modifications introduites dans l'organisme constructif à la reprise des travaux, après 1450.



LA longue interruption de plus d'un demi-siècle, dans les travaux du temple de la Chartreuse, apporta nécessairement une modification substantielle dans l'organisme de l'édifice, qui avait été adopté en 1396. En effet cette période de temps — suffisante par elle-même à embrasser une sensible modification dans le style et dans le caractère architectonique en quelque phase que ce soit de l'évolution de l'art — vint à correspondre à un moment exceptionnel pour l'évolution de l'architecture. Les fondations de la Chartreuse avaient été tracées en 1396, au moment où les règles constructives de l'art lombard se trouvaient le plus exposées à l'in-

fluence de l'art ultramontain; une influence qui, tout en n'arrivant pas à amoindrir les caractéristiques organiques et les théories statiques de l'architecture lombarde, avait le resultat d'y introduire quelques éléments du nord, en les adaptant au point de vue décoratif, plus encore que constructif. C'est ce que l'on peut remarquer dans le monument qui, mieux que les autres de ce temps, trahit cette influence, c'est-à-dire la Cathédrale de Milan.

La tendance de l'art ultramontain à s'éxpliquer de même dans la construction de la Chartreuse, résulte aussi de l'intervention, déjà signalée, de plusieurs architectes de la Cathédrale de Milan, au moment d'en tracer les fondations. Et si dans leurs discussions avec l'allemand Henri Gmunden, et plus tard avec le français Mignot, ces architectes montrèrent l'intention de vouloir éviter l'application théorétique et rigide des principes statiques, qui correspondaient aux matériaux de construction et au climat des régions du nord, ils avaient pourtant accueilli, pour la Cathédrale de Milan, différents éléments gothiques, dont il faisaient une application simplement décorative. Il n'est pas difficile de relever l'analogie entre la disposition planimétrique pour les nefs de la Chartreuse et pour les nefs de la Cathédrale de Milan, telle qu'elles devaient être selon le plan primitif: car il est connu, que dans les premiers temps de la construction on voulait limiter le corps de l'église aux trois nefs du milieu, en développant deux séries de chapelles, à la place qui plus tard on a reservée aux nefs latérales. Or, si l'on imagine la planimétrie de la Cathédrale de Milan comme elle devait être originairement, les deux monuments résultent tout à fait identiques dans la disposition d'une nef principale, flanquée par des nefs latérales, larges de la moitié celle du milieu, et renfermées entre deux séries de chapelles ayant la largeur des nefs latérales, avec la disposition de contreforts

massifs saillant de la ligne du mur des chapelles. On trouverait seulement cette différence que les piliers soutenant les voûtes des nefs de la Cathédrale correspondent à chaque travée des nefs latérales, de sorte que les voûtes de la nef principale forment un plan rectangulaire en sens trasversal, tandis qu'à la Chartreuse de Pavie les arcades de la nef principale ont un plan parfaitement carré, et celles des nefs latérales sont à plan rectangulaire dans le sens longitudinal. Cette différence, qui se présente à la Chartreuse, est la même qu'on trouve à Saint Petronio de Bologne, édifice conçu par l'architecte Antoine De Vincenti qui, ayant été chargé en 1390, par le Conseil des *Seicento,* de faire le modèle pour la Cathédrale de Bologne, se rendit à Milan dans le but d'étudier et prendre des notes sur la Cathédrale, dont les travaux avaient été commencés depuis quatre ans.

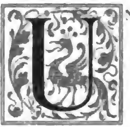
Une telle coïncidence nous porte à croire que la seule variante qui se présente entre la planimétrie de la partie antérieure de la Chartreuse et celle de la Cathédrale de Milan, a été adoptée dès le premier tracé des fondations. Il reste donc certifié que cette variant n'a pas été introduite un demi-siècle après le commencement des travaux, quand on se mit à l'œuvre pour élever la construction hors de terre.

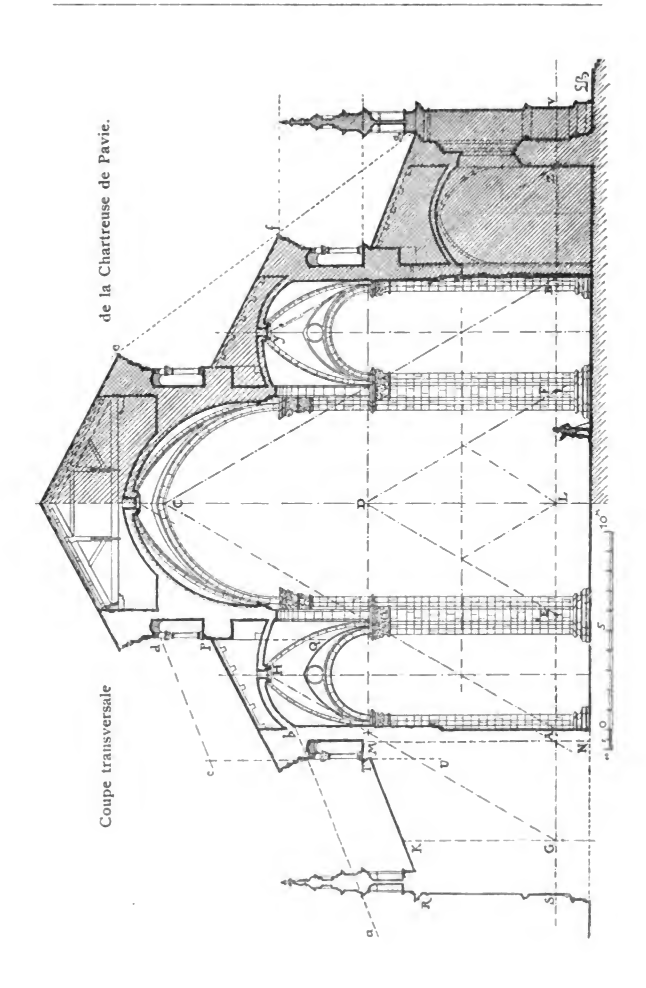


LA structure de la Chartreuse, et plus précisément la coupe transversale de la nef, devait avoir pourtant dans sa conception originaire, une étroite analogie avec les dispositions et les rapports en élévation qu'on adopta pour la Cathédrale de Milan et pour Saint Petronio de Bologne, édifices qui n'eurent pas à subir la longue interruption qui se vérifia pour la Chartreuse entre les travaux des fondations et ceux des nefs. Le même type planimetrique étant donné,

on devait avoir le même organisme statique des voûtes et des contrastes aux poussées de celles-ci. En voyant dans la planimétrie de la Chartreuse les robustes contreforts saillants du mur des chapelles, on reconnait le but reservé à ces contreforts ; ils devaient concourir au contraste des poussées produites par les voûtes, soit comme piliers destinées à former l'appui pour les arcs-rampants, pour renforcer les parois verticales de la nef principale — comme on voit dans la Cathédrale de Milan — soit comme piliers destinés, avec les murs de séparation entre les chapelles, à se surélever sur la couverture de celles-ci et des nefs latérales, pour former ces contreforts massifs, terminés par une ligne inclinée, comme on en voit dans plusieurs édifices religieux de la même époque.

★

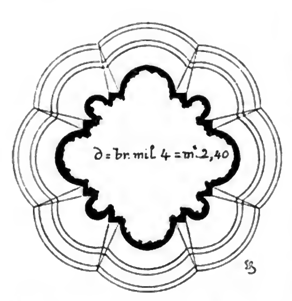

NE des caractéristiques de l'organisme des églises lombardes, consiste dans la disposition planimétrique des piliers des nefs, qui se lie étroitement au développement organique des voûtes. La figure géométrique déterminant la section horizontale des piliers, peut être décomposée dans les différents éléments qui doivent constituer le système des voûtes, car on y trouve les quatre pieds-droits sur lesquels s'impostent les arcades transversales et longitudinales qui formant les nefs, et les quatre pieds-droits, de dimensions plus petites et disposés en sens diagonal, qui sont destinés, au-dessus du pied des arcades, à la fonction de nervures dans les voûtes mêmes. C'est la disposition que l'on voit dans la Chathédrale de Milan, où ces huit pieds-droits, à forme circulaire, se groupent autour d'un noyau central à sec-



Coupe transversale de la Chartreuse de Pavie.

tion cylindrique, de manière que dans le complexe du pilier, on a l'aspect d'un fût de colonne, renforcé par huit nervures, qui rayonnent au-dessus du chapiteau en formant la squelette des voûtes.

Les bases des piliers dans la Cathédrale de Milan présentent une grande analogie avec celles des piliers de la Chartreuse, non-seulement dans le contour planimétrique constitué par huit arcs de cercle (voir la figure) mais aussi dans le profil des moulures de caractère gothique. Ce qui se présente normal pour la Cathédrale de Milan, étant en relation avec le caractère décoratif du temple, ne l'est pas autant pour la Chartreuse. Les rappels aux formes purement lombardes et même de la renaissance sont ici plus accentués. D'ailleurs cette légère dissonance nous conduit toujours plus à croire, qu'à la reprise des travaux, après 1450, la forme des piliers était en quelques points déjà fixée.



Plan d'un des piliers de l'église.

La coupe adoptée pour le fût des piliers ne reproduit pourtant pas le type de celle de la Cathédrale, dans sa forme originale de piliers à faisceaux, mais elle se rattache plutôt à tradition lombarde, de manière à reproduire la forme des piliers dans les basiliques à voûte, telles qu'on les voit, par exemple, dans la basilique de Saint Ambroise, à Milan. En conséquence de ces modifications, on eut recours dans la structure des voûtes à une disposition qui ne produit aucune impression désagréable, mais porte au contraire à une certaine originalité.

Cette disposition devait être certainement moins

CHARTREUSE DE PAVIE.



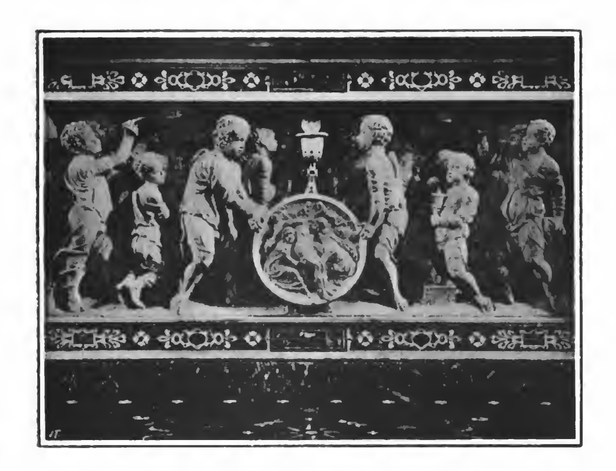
INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE.

(D'après une aquarelle du prof. LOUIS BISI - 1840.)

agréable au moment de l'adoption qu'il ne puisse nous sembler aujourd'hui, car en examinant la construction, on peut y trouver une certaine unité, fort bien atteinte par la décoration polychrome des voûtes.

L'architecte César Cesariano, qui au commencement du XVIe siècle s'était fait, théoriquement, le défenseur des règles de Vitruve, en écrivant une critique de l'organisme constructif du moyen âge n'hésitait pas à comprendre la Chartreuse dans son blâme : maxime li Monaci Cartusiensi in lo agro Papiense, *lesquels non pas pour* impotentia, *ni pour* auaritia, *mais pour le* male Symmetrie *ont commis plusieurs grosses fautes* ».





CHAPITRE IV.

Reprise des travaux de l'église — Jean et Guiniforte de Solario — Barthélemy Gadio, Antoine Riccio de Vérone, Benoît de Florence — Les Zavattari — Jean Antoine et Protaise Amadeo — Bartolino et Barthélemy de Pavie — Vincent Foppa.



PHILIPPE MARIE VISCONTI mourut en 1447; les vicissitudes politiques qui suivirent sa mort, n'eurent pas, pour la Chartreuse de Pavie, les tristes conséquences qu'elles eurent pour la Cathédrale de Milan. En effet, les agitations populaires incessantes qui, pendant les trente mois de la République Ambroisienne, causèrent des graves perturbations dans la continuation des travaux de la Cathédrale, n'eurent point d'influence sur les travaux de la Chartreuse, car les moines, à cause du voisinage de la ville de Pavie — qui avait tout de suite adhéré au gouvernement de François Sforza — purent échapper aux ennuis de ce gouvernement po-

pulaire. Ainsi nous voyons qu'en 1448 on travaillait encore à une « *Capeleta juxta cameram portinarii monasterii* ».

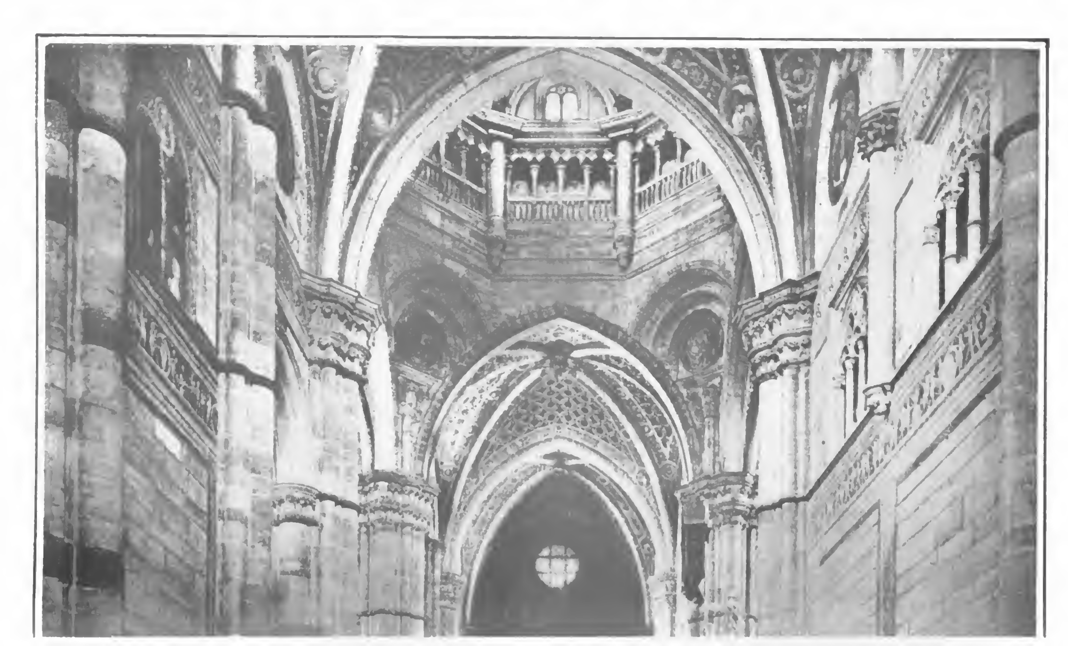


U mois de février 1450, François Sforza se faisait accepter par les milanais comme le successeur direct de Philippe Marie, dont il avait épousé la seule fille légitime. Le nouveau Duc, après avoir réglé le mieux possible les affaire politiques, ne tarda pas à comprendre qu'à convaincre le peuple que son gouvernement était la continuation naturelle de la domination des Visconti, pouvait contribuer beaucoups le propos d'achever les œuvres entreprises ou protégées par ses prédécesseurs. Tandis qu'il poussait le peuple à décreter la réédification du Château de Porta Giovia, démoli par les milanais peu de mois auparavant, et ratifiait tous les privilèges pour la construction de la Cathédrale, François Sforza n'oublia pas de ranimer les travaux de la Chartreuse en se hâtant d'assurer à celle-ci tous les privilèges accordés par les Visconti.

Cemme premier effet de cette nouvelle période d'activité, assurée par le rétablissement du duché, les provisions de matériaux pour la construction de la Chartreuse prirent en 1451 une importance particulière. Un certain Jean Antoine Mezzabarba s'engageait, en date du 11 août, à fournir dans l'année, au monastère, 75.000 briques à 4 livres et 4 sous le mille, et autres 100.000 à remettre en l'an 1452 : on établissait en même temps une fournaise dans le parc près de la Chartreuse, pour avoir le plus grand nombre possible de briques au prix moins élevé de 3 livres et 4 sous le mille.

Les cellules des moines, les réfectoires, l'infirmerie, la bibliothèque et les autres locaux dépendant du monastère étaient désormais bien avancés ; il se présentait

LA CHARTREUSE DE PAVIE.





LE TRANSEPT.

donc une occasion favorable de donner un developpement plus grand aux travaux, en reprenant la construction de l'église qui, depuis un demi-siècle, était restée aux fondations. A cet effet, François Sforza, au mois de septembre 1450 — quelques semaines après son entrée solennelle en Milan — envoyait à la Chartreuse l'architecte Jean Solario, qui avait été nommé à cette époque ingénieur de la Cathédrale de Milan; charge qu'il n'avait pas eu précédemment, à cause des désordres de la République Ambroisienne.

Le but de la visite de Jean Solario à la Chartreuse, est témoigné par une note du registre des dépenses pour le Monastère, de l'année 1450 à 1454 : « *item pro expensis factis per unum famulum nostrum qui associavit magistrum Johannem de Solario, qui venit ad considerandum edificium ecclesie fiende* ». Il s'agissait donc de reprendre les études pour l'église. Les Chartreux y était poussés par un motif particulier : François Sforza avait été élu Duc depuis peu, et déjà les moines se trouvaient exposés à des sollicitations pour que les revenus assignés par Jean Galéas à la construction, fussent distribués aux pauvres. Ces prétentions venaient principalement de Pavie, qui y était encouragée par cela même que le nouveau Duc devait témoigner une déférence toute particulière envers cette ville, qui dès les premiers jours du gouvernement de la République Ambroisienne, avait souhaité de passer sous la domination de Sforza, plutôt que de s'allier aux milanais « à cause des demandes étranges que ceux-ci lui faisaient ».

Une bulle de Nicolas V vint heureusement au secours des Chartreux. Cette bulle menaçait d'excommunication ceux qui oseraient molester les moines, et leur empêcher l'exécution complète de la volonté du fondateur. Sforza, lui-même, obligé en 1452 à charger le clergé d'un impôt, ou « nova subventione » pour soutenir la guerre contre les Venitiens, tout en imposant

au clergé de Pavie 1190 ducats d'or, se considéra obligé d'exonérer de cet impôt l'Evêque de Pavie et la Chartreuse. Cette circonstance peut expliquer comment les moines, pour mieux défendre leurs droits sur les revenus dont il disposaient, se soient mis définitivement à la construction de l'église.

Quelques travaux ont été certainement commencés sans délai, car en 1452 on trouve que Jean Solario était payé pour les travaux de l'église; on payait au même titre Christophe de Conigo, l'architecte qui cinquante-six ans auparavant, avait assisté à la cérémonie de la première pierre de l'église, dont il avait étudié le dessin avec Jacques de Campione. Ainsi le tracé originaire de la construction a pu être transmis directement, par un des premiers architectes, à ce Solario qui, avec son fils Guiniforte, était destiné à le mettre en exécution. Les registres des dépenses mentionnent quelques payements de pierres travaillées pour l'église, à partir de 1453; Guiniforte Solario fut nommé architecte de la Chartreuse peu de temps après qu'il avait été engagé par les députés de la Cathédrale de Milan, à la place de François de Canobbio, qui venait de mourir.



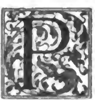
ERS la fin de l'an 1454, François Sforza exprimait l'intention d'accompagner, dans une visite à la Chartreuse, quelques ambassadeurs à la Cour de Milan. Le secrétaire ducal, envoyé pour annoncer cette visite aux Chartreux écrivait en date du 5 novembre «j'ai été aujourd'hui à la Chartreuse et j'ai dit au Prieur et aux autres moines du voyage de V. S. avec les magnifiques ambassadeurs, qui aura lieu le matin de samedi prochain; ils en éprouvèrent une grande consolation et un grand plaisir, et donnèrent tout de

suite des ordres pour recevoir V. S. avec les plus grands honneurs; ils envoyèrent partout chercher des effets et se donnèrent beaucoup de peine; et vraiment ils attendent V. S. avec un grand désir». La visite des ambassadeurs eut lieu le 12 novembre; au lieu du Duc, son fils aîné Galéas Marie, qui alors avait seulement dix ans y prit part; le même sécrétaire André de Foligno renseignait François Sforza en ces termes: «Ce matin le très illustre Comte Galéas et ces magnifiques ambassadeurs, accompagnés par le Podestat et par des citoyens remarquables, se rendirent à la Chartreuse, en s'amusant en route à voir courir le lièvre: et par ce prieur et par ces autres moines il furent reçus d'un air gai et mine agréable. Ils entrèrent d'abord dans l'église et ensuite ils allèrent dîner. Le Comte Galéas ne mangea pas avec les ambassadeurs; et par Dieu Notre Seigneur on lui servit une telle abondance et variété de mets, qu'on ne saurait le croire. Ensuite on lui montra les cellules et tout le monastère».

Dès les premières années de la domination de François Sforza, quelques travaux de peinture furent exécutés par ces Zavattari, connus comme les auteurs des décorations murales de la chapelle de la Reine Théodolinde à Monza. Dans le registre des dépenses on mentionne en date du 31 mars 1453, un payement à «*M. Ambrosio pictori pro pictura crucis cymiterii*» et cet Ambroise était un «*de Zavattariis*», cela résulte aussi d'une autre annotation du 19 avril, où l'on cite «*M. Grégorio Zavatario pictori mediolani*»: le mois suivant on mentionne «*M. Francisco de Zavatariis pictor in Mediolano*». Ce sont trois peintres au sujet desquels on a pu avoir d'autres renseignements dans ces dernières années; Ambroise travailla à la Cathédrale de Milan de 1456 à 1459 aux décorations d'une voûte, et à celles d'un tronc. Grégoire travailla en 1477 au sanctuaire de Caravaggio et en

1479 à l'église, à présent démolie, de Sainte Marguerite à Milan, avec François.

Il ne reste aucune trace ni à la Chartreuse, ni à Milan, ni à Caravaggio des peintures exécutées par les Zavattari. Le seul ouvrage qui puisse témoigner de leur valeur, est la riche série de compositions relatives à la vie de la Reine Théodolinde qu'on admire encore dans la Cathédrale de Monza.



ENDANT les dix premières années de la domination de François Sforza, les travaux ne furent pas poussés avec une grande ardeur, quoique les registres des dépenses de l'année 1458 nous signalent plusieurs « *lapicida* » comme Gaspard Cacia, Crésolo de Castello, François de Marazis, Bernard de Bergamo, Aluisio de Come, Jacobin de Besozzo.

Les travaux trouvèrent à cette époque des obstacles, causés peut-être par quelques conflits d'opinions entre le jeune Guiniforte Solario et Christophe de Conigo — qui en 1458 figure encore sur les travaux et devait avoir quatre vingts ans révolus: on est confirmé dans cette opinion par le fait qu'en 1461, le 14 juillet, le Duc envoyait à la Chartreuse le noble Barthélemy Gadio, le célèbre architecte du Château de Milan. Jouissant de la confiance particulière du Duc, il avait été nommé, en 1454, Commissaire général des travaux dans le Duché, et à la Chartreuse il était envoyé afin de pourvoir à tout ce qu'il fallait pour la reprise des travaux. Il faut croire que les travaux exécutés pendant les premières années de la domination de François Sforza, se rapportent à la construction des piliers des nefs, car seulement en 1462 nous voyons les frères Vanetto et Christophe de Mandello commencer à fournir des pier-

res travaillées en courbes pour faire les arcs et les nervures des voûtes. Il s'agissait certainement des voûtes correspondant aux nefs latérales, car seulement en 1463 Cairate de Lecco travaillait les chapiteaux à feuillages « *pro mediis pillonis* » et exécutait avec Jean de Como les chapiteaux pour la sacristie: l'année suivant Christophe Mantegazza, Antoine de Monza, Corradino de' Monti, Barthélemy de Olgiate, tailleurs de pierres et les magistri Christophe de' Luoni et Simon de Pavie, fournissaient d'autres pierres travaillées en arc et des pierres travaillées à fil pour les parois des nefs.

Guiniforte Solario, qui eut pendant plusieurs années la direction de ces travaux importants — et une influence fort remarquable comme l'on verra sous peu — ne cessa pas pourtant de demeurer au service de la Cathédrale de Milan, en figurant dans les registres de cette église de 1459 à 1480.

En 1464 Solario était payé « *pro scalis fiendis, pro cantono et pro certis stellis factis in Mediolano* » et ces étoiles devaient être celles que l'on voit encore aujourd'hui disposées comme décorations au sommet des voûtes. La note indiquant que les étoiles avaient été exécutées à Milan, se trouve confirmée par cela même que Guiniforte Solario prêtait ses services en même temps à Milan et à la Chartreuse.


'AUTRES artistes, dont quelques uns devaient plus tard acquérir de la renommée, travaillaient à completer les deux cloîtres. D'après l'expertise faite par Marc de Créma l'on a vu que les travaux des cellules étaient presque achevés, sans qu'on eût pourtant songé à la construction des arcades destinées à environner les cloîtres et à relier entre eux les réfectoires, les cellules et les sacristies. Les murs qui devaient supporter les petites colonnes des arcades, étaient restés inachevés l'an 1401.

En 1463, Guiniforte Solario s'était procuré de la Cathédrale de Milan « *19 centenara* » de marbre blanc « *pro faciendo capitelos claustri magni* » à la



ARCADES DU PETIT CLOÎTRE.
(Décoration en terre cuite de RINALDE DE STAURIS - 1464.)

Chartreuse : et le 28 septembre de cette même année on rétribuait M. Johanne de Caijrate et Antoine de Lecco « *pro manifactura capitellis duobus a cantono*

pro claustrino parvo, à 10 livres pro quolibet »: l'année après, Rinalde de Stauris, de Crémone « *magister ab intaliis* » — à qui le Duc avait donné en 1461 un sauf-conduit pour se rendre à Milan avec sa famille — figure parmi les artisans de la Chartreuse qui étaient rémunérés « *super ratione laborerii claustrini a foliamine* ». On peut donc attribuer à cet artiste sculpteur en bois l'exécution des modèles de toute sorte qui ont servi à la riche ornementation en terre cuite des arcades et des entablements du petit et du grand cloître pour lequel Rinalde passe pour avoir travaillé, en 1465, avec Christophe Mantegazza.



GRAND CLOÎTRE.
(Terres cuites de RINALDE DE STAURIS.)

La même année travaillait pour la Chartreuse « Magistro Rizo de Verona » qui était payé pour la fourniture « *certarum*

columnarum rubearum » et il est facile d'y reconnaître les colonnes en marbre rouge de Vérone, alternant avec celles en marbre blanc qui soutiennent les arcades du grand cloître.

Ce « Rizo de Vérone » est le célèbre Antonio Rizzo, d'abord sculpteur, plus tard architecte de la « Sérénissima » pour laquelle il eut à travailler et à sculpter, soit sur côté du Palais ducal qui fait face à la *Scala dei Giganti,* œuvre faite en collaboration avec les Lombards, soit aux façades interiéures et extérieures de l'édifice vis à vis du canal. La même année 1465, Rizzo était payé « *pro collonelis capitelis et bassis, et pro cantonata una, cum capitelo et bassa laborata* »: deux ans après Rizzo fournissait encore des marbres qu'on lui paya « *pro manus priori venetiarum* » ce qui prouve que Rizzo à cette époque se trouvait déjà à Venise.

A cette époque nous voyons un autre architecte prendre part aux travaux de la Chartreuse, et c'est Benoît Ferrini de Florence, qui pendant plusieurs années travailla à la construction du Château de Milan. Le 7 octobre 1469, Barthélemy Gadio, Commissaire général de cette construction, donnait au Duc son consentiment favorable à l'égard d'une demande des moines de la Chartreuse, afin que « pour certains travaux Maître Benoît de Florence pût aller deux fois par mois à la dite Chartreuse, jusqu'à l'achèvement des travaux, sans préjudice pour la construction du Château de Porta Giovia, en allant un jour, pour revenir l'autre ».


UN autre artiste qui devait s'assurer un nom dans l'histoire de l'art de la seconde moitié du XVe siècle est Jean Amadeo, que nous voyons à la Chartreuse dès 1466. Il commença à travailler dans le grand cloître, et plus tard, avec son frère peintre, au petit cloître ; il résulte d'un acte du notaire Gabba de Pavie que « *Maître*

Protasius pictor et Jo. Ant. de Amadeis lapicida fratres f. quondam d.ni Aluysii habitator Papie, promiserunt dare marmora pro ornamento et fulcimento straforato fiendo in claustrino parvo Chartusiæ papiensis ». Cette note est importante, car elle nous présente un artiste peintre jusqu' aujourd'hui inconnu, frère d'Amadeo, et nous renseigne sur les premiers travaux, exécutés par Amadeo, à la Chartreuse.

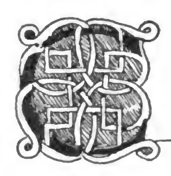


LE PETIT CLOÎTRE ET LE CÔTÉ DE L'ÉGLISE.
(D'après une esquisse du prof. LOUIS BISI - 1838.)

D'autres peintres figurent, à la même époque, sur les travaux. En 1465 « *M. Bertolino et M. Bartholomeo, omnes de Papia pictores* » étaient payés pour des travaux « *in claustrino parvo* ». Il s'agissait certainement de la frise ornementale qui courait sur la paroi de fond du portique, à la hauteur des impostes des arcades, et des monogrammes qui décoraient les voûtes et qui ayant été cachés sous le badigeonnage, n'ont pu être retrouvés que récemment.

Bien plus intéressante est la mention que le peintre Vincent Foppa travaillait dans la même année 1465,

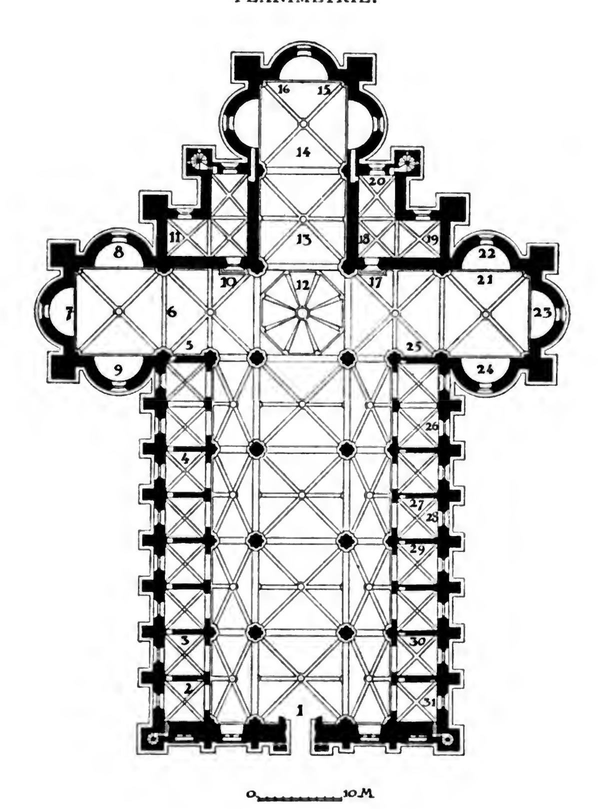
au grand cloître « *M. Vincentio de Fopa pictori, pro certis profetis factis pro claustro magno et certis aliis figuris, in summa L. 2* ».



OMME on a déjà dit au chapitre précédent, la structure et la disposition planimétrique de la Chartreuse, dans la partie correspondante au transept et au chœur n'est pas intimement liée à la structure de la partie antérieure des nefs et des chapelles. Une circonstance particulièrement remarquable est celle des deux piliers aux points de rencontre des nefs latérales avec le transept (n. 5 et n. 25 de la planimétrie, page 59), qui, non seulement n'ont pas leurs correspondants dans la paroi opposée à ce transept, mais restent inachevés, sans aucune raison constructive, à la hauteur des chapiteaux des piliers plus élevés, qui soutiennent la coupole (Voir IIIe Planche). Cela confirme qu'une variante a été introduite dans le développement du dessin original, en correspondance du transept: on doit reconnaître cette variante dans la disposition caractéristique de petites absides groupées aux extrémités du transept et du chœur. Cette disposition nous indique un retour à la tradition lombarde, de même que les contreforts massifs angulaires dont deux ont un escalier tournant, exécuté par Solari en 1464 *(scalis fiendis pro cantono).*

CHARTREUSE DE PAVIE.

PLANIMÈTRIE.



(Voir l'explication des numéros à la Table des planches.)



Ces modifications si caractéristiques dans la disposition planimétrique de l'église, ont rendu possibile une trasformation radicale dans la structure des nefs par la suppression complète de tout le système de contreforts, arcs-rampants et barbacanes destinés à contrebuter les poussées dérivantes des arcs et des voûtes, et qui se trouvait déjà indiqué dans le tracé des fondations. Ces modifications avaient donc le but de rapporter la structure de l'église aux traditions lombardes, en développant, au lieu des contreforts et des arcs-rampants, une suite de loges le long des parois extérieures des nefs, substitution qui n'avait aucun but statique. Dans toute cette transformation on doit reconnaître l'œuvre de Guiniforte Solari. Il avait été attaché, jeune encore, à la construction de la Chartreuse, et ayant eu de suite la direction des travaux, il se trouva en condition — après la mort du vieux Christophe de Beltramo, qui devait être fidèle à la conception originaire, initiée par lui en 1396 — de développer librement ses tendances d'art, qui à la moitié du XVe siècle constituaient un élément de transition entre l'art du moyen âge, influencé dans sa dernière période par les traditions du nord, et l'art de la renaissance qui se rattachait au contraire aux traditions classiques.



L'architecte Guiniforte, qui avait commencé à travailler à la Chartreuse à l'âge de vingt trois ans, y a dedié les meilleures années de son activité artistique. Après avoir poussé à la construction de l'église, il put, sans quitter les travaux de la Chartreuse, travailler à plusieurs autres édifices religieux et militaires du Duché de Milan. En 1466 on le voit occupé aux travaux de l'église de la Paix, et de la sacristie de Sainte

Thècle, et l'année suivante à la construction du *Campo Santo* derrière la Cathédrale de Milan. En 1472 il était chargé de construire, sur la place de la même Cathédrale, le *Coperto dei Figini*. En 1474 il prenait part aux travaux du Château de Milan, et en 1478-79 il travaillait aux Châteaux de Galliate et de Novare, et au pont d'Alexandrie. Son activité se développa encore dans l'église de *S. M. delle Grazie* et dans l'église de la Rose aujourd'hui détruite, qui a été son dernier ouvrage. Il mourut en 1481 âgé seulement de 52 ans. Parmi ses œuvres, qui toutes portent le cachet d'une forte originalité, la plus importante est certainement la Chartreuse de Pavie. Il a bien mérité l'éloge — contenu dans une patente ducale de Galéas M. Sforza — que « sans lui, aucun édifice public ou privé ne pouvait être ni conçu ni exécuté ». Et tandis que son fils Pierre Antoine honorait en terre étrangère le nom de la famille Solari, en commençant, d'après le même dessin du Château de Milan, la construction du Kremlin — sur la tour duquel il laissa son nom : PETRVS . ANTONIVS . SOLARIVS . MEDIOLANENSIS . ANNO . NATIV . DOM . MCCCCLXXXXI K . JVNIJ — la fille de Guiniforte se mariait avec Jean Antoine Amadeo, l'artiste destiné à achever, par la perfection du ciseau, la façade de ce temple qui représente ainsi un siècle de traditions artistiques de la famille Solari.



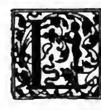




Choeur et Maître-Autel. (Dessin de L. Bisi).

CHAPITRE V.

Le projet de façade par Guiniforte Solari — La prépondérance des sculpteurs — Modifications successives — Les travaux de la façade adjugés à Christophe Mantegazza et J. Ant. Amadeo — J. A. Dolcebuono — Les vitraux: Antoine de Pandino, Christophe et Jacopus de Mottis — Ambroise Fossano, dit le Bergognone.



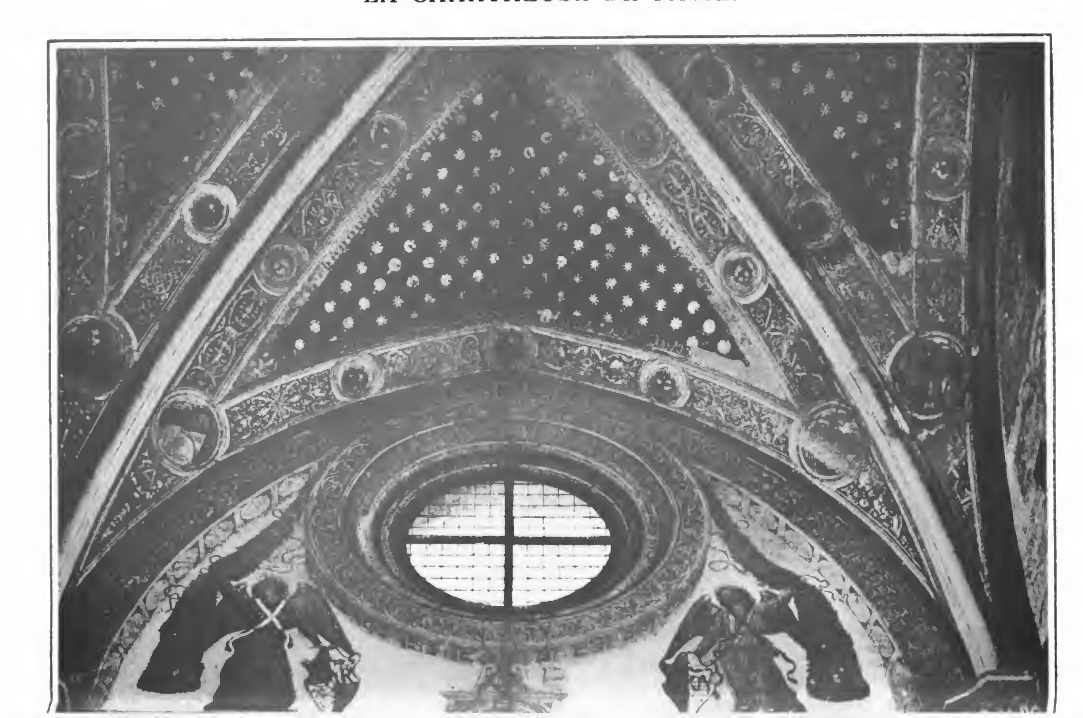
LA construction de l'église, avait avancé rapidement, de sorte qu'il faut croire qu'en 1473 les couvertures en plomb étaient achevées et les pinacles élégants devaient déjà s'élever sur les façades du transept et du chœur. On peut croire aussi que la construction du dôme, à la rencontre de la grande nef avec le transept, devait être bien avancée, car dans les représentations de l'église en construction — sculptées ou peintes dans les dernières années du XVe siècle — on voit toujours le dôme avec les différents ordres de petites loges couronnées par une petite coupole.

On avait laissé la paroi extérieure du mur de la façade tout à fait rustique, en attendant de pouvoir concentrer tous les soins sur cette partie principale de l'église à laquelle ou voulait donner la plus grande richesse. Un dessin pour cette façade devait certainement avoir été déjà fait en 1473, et l'auteur était sans doute Guiniforte Solari, l'architecte qui, chargé de la construction de l'église, en avait transformé l'organisme primitif. On pourrait reconnaître la composition conçue par Guiniforte, dans le modèle du temple que Jean Galéas présente à la Vierge, tel qu'on le voit dans le fresque exécuté par le Bergognone dans la voûte du transept. (Voir à l'initiale *L*, page 22, et la IV[e] Planche).

Il peut paraître étrange tout d'abord que le peintre ait reproduit cette conception, la peinture du Bergognone n'étant pas antérieure à l'an 1490, date à laquelle le dessin de Solari était depuis longtemps abandonné : et cela peut paraître d'autant plus étrange puisque d'après la tradition le Bergognone aurait eu une influence remarquable dans la conception définitive de la façade, qui avait été adoptée vers l'an 1491. Mais le peintre, peut-être, a eu l'intention de mettre entre les mains du fondateur, le modèle de l'église selon le dessin abandonné, qu'il pomoit croire conforme à la construction entreprise par Jean Galéas.

Les lignes d'ensemble de cette façade, telles qu'on les voit dans cette peinture, se rattachent aux lignes des côtés; en effet les petites galeries qui couronnent les murs des nefs latérales et de la nef du milieu se retrouvent aussi sur la façade, et entre les deux galeries il y a une grande fenêtre circulaire pour éclairer la nef principale. Les lignes supérieures de la façade suivent des plans inclinés, selon la pente des toits qui viennent s'appuyer au mur de façade, et donnent à celle-ci un caractère qui correspond encore à l'organisme purement lombard du corps de

LA CHARTREUSE DE PAVIE.



DÉCORATION DU TRANSEPT-BRAS DU CÔTÉ DU NORD
PAR AMBROGIO FOSSANO, DIT LE BERGOGNONE — (1490).

l'église. Dans la partie inférieure de la façade on retrouve le même soubassement des façades latérales. La porte d'entrée est à plein-cintre, et les nefs latérales sont éclairées par des fenêtres se terminant aussi en demi-cercle, avec une colonne centrale à forme de candélabre; enfin deux fenêtres circulaires éclairent les chapelles adhérants à la façade.

On a donc une composition architecturale entièrement organique. Mais cette conception, qui offrait déjà à la sculpture un champ plus varié que les façades latérales, était encore trop simple, pas assez propre à recevoir la richesse qu'on voulait réaliser sur la façade principale, à cause de deux circonstances particulières. Les moines — qui voyaient dans la façade le dernier ouvrage important qui pouvait justifier le retard qu'ils avaient mis à satisfaire la prescription de Jean Galéas d'employer leurs revenus en aumônes aussitôt la Chartreuse achevée — étaient en condition d'employer largement les revenus dans les travaux de la façade; d'un autre côté, les maîtres sculpteurs qui depuis plusieurs années travaillaient à la Chartreuse à laquelle ils étaient singulièrement attachés, ne desiraient que de pouvoir épancher librement l'habileté et l'adresse qu'ils avaient aquises en exécutant les feuillages des chapiteaux et des corniches intérieures du temple. Il suffira de remarquer deux des «*lapicida*» Christophe Mantegazza et Jean Antoine Amadeo, deux ouvriers qui avaient commencé à la Chartreuse par les travaux les plus ordinaires de tailleurs de pierres, et arrivèrent à se disputer le premier rang dans la période la plus florissante de la sculpture lombarde.

En 1472, Mantegazza avait déjà eu l'occasion de montrer sa valeur par des bas-reliefs dans l'intérieur de l'église et dans les bâtiments des cloîtres. Après avoir achevé les travaux intérieurs, Amadeo, en 1470, s'était absenté de la Chartreuse pendant quelque temps pour s'appliquer à des commissions de sculp-

ture et d'architecture dont il avait été chargé. Il revenait donc à la Chartreuse avec une renommée déjà acquise, non seulement à cause de son extrême habileté dans la sculpture, mais aussi pour le goût qu'il mettait dans la composition architectonique.

La simplicité de la façade dessinée par Guiniforte Solari, offrait par consequent, en 1470 un champ assez propice pour employer les nombreux artistes qui s'étaient formés autour des travaux de la Chartreuse. On peut de même penser quel devait être l'entraînement esthétique, produit par la vie toujours en commun de ces artistes sculpteurs, peintres, architectes, presque isolés du monde, qui se trouvaient du matin au soir sur les travaux, et qui s'échangeaient des conseils, ou des critiques, complètement libres dans leurs conceptions, car le trésorier du couvent ne se trouvait à témoigner des préoccupations financières, ne songeant jamais à poser des limites aux dépenses.

EN 1473, Philippe de Rancate, Prieur de la Chartreuse, voulant mettre en train les travaux de la façade, jeta les yeux sur Christophe et Antoine Mantegazza pour les charger des travaux nécessaires à cet ouvrage.

Le tempérament artistique des Mantegazza — qui avaient exercé à Milan la profession d'orfèvre — portait nécessairement à abandonner la conception architectonique simple et constructive de Solari, pour développer une décoration sculpturale plus fine et plus exquise.

Amadeo s'était appliqué, comme on a déjà dit, a d'autres commissions de sculpture et architecture; mais lorsqu'il apprit que les travaux de sculpture pour la façade de la Chartreuse avaient été adjugés aux frères Mantegazza en date du 7 octobre 1473, il ne tarda pas à faire des démarches pour avoir une partie de l'ouvrage. Le Duc Galéas M. Sforza s'intéressa lui-même en sa faveur, et le Prieur réussit à faire renoncer aux Mantegazza la moitié de leur contrat, qui fut adjugée à Amadeo en date du 20 août 1474.



Malgré cette concurrence, les travaux de la façade n'avancèrent pas rapidement. Les frères Mantegazza étaient occupés à d'autres travaux, soit dans le monastère de la Chartreuse, soit à Milan, où ils exerçaient toujours la profession d'orfèvre; en 1474 ils furent chargés de faire la statue équestre en bronze de François Sforza, mais ils ne purent s'acquitter de ce travail, dont fut chargé plus tard Léonard de Vinci.

Amadeo avait encore à travailler à l'achèvement de la chapelle Colleoni à Bergame, de sorte que seulement en 1478 ces artistes purent présenter au Prieur et soumettre aux experts nommés par Guiniforte Solari, plusieurs marbres travaillés. Parmi ceux présentés par Amadeo, se trouvaient trois clochetons ou pinacles extérieures, une porte pour la sacristie, quatre lavabos pour les chapelles, le puits de la *foresteria* et celui pour les cellules dans le petit cloître, deux chapiteaux pour la double chapelle et une corniche en marbre *morello* pour la façade, qu'on voit dans le soubassement de celle-ci.



UINIFORTE SOLARI mourait au mois de janvier 1481, et peu de temps après lui, Christophe Mantegazza, de sorte que la succession d'autres architectes et d'autres exécuteurs contribua à accélérer l'évolution, déjà si rapide, qui s'accomplissait dans le caractère décoratif de la façade.

Ainsi on ne doit pas s'étonner si, dans les dix années qui devaient encore s'écouleur jusqu'à l'année 1491 — dans laquelle la façade prit définitivement la forme que nous voyons — deux autres dessins ont pû être étudiés, dont il nous reste le souvenir dans deux bas-reliefs de la Chartreuse. Il faut considérer comme plus ancien le dessin qui figure dans le bas-relief du mausolée de Jean Galéas, représentant la cérémonie de la première pierre (voir la figure à page 28). La façade indiquée dans le modéle qui est présenté au Duc, nous montre des lignes horizontales toujours plus accentuées, tandis qu'au lieu du couronnement en pente suivant les toits, on voit des grandes volutes de raccord, qui sont caractéristiques dans la renaissance, autant que le couronnement en demicercle qu'on projetait pour la partie centrale de la

façade. L'autre dessin — qui figure dans un des bas-reliefs de la porte du temple — s'approche encore plus de la forme typique de la renaissance, et la simplicité de la composition pourrait nous indiquer son auteur dans l'architecte Dolcebuono, qui selon la tradition, demeura quelque temps à Pavie, après les travaux de Saint Celso à Milan, et fut associé à Amadeo dans les études pour la Cathédrale de Milan. Ce qui est certain est que les travaux n'avancèrent pas beaucoup avant 1491, car Amadeo aussi avait été chargé des travaux de la Cathédrale de Milan, tout en gardant la direction de ceux de la Chartreuse.


Bas-relief de la façade.

Quittant pour un instant les vicissitudes de la façade — qui nous conduiraient au delà des premières vingt années du XVI[e] siècle — nous examinerons les autres travaux importants, exécutés à l'intérieur de l'église pendant les dernières années du XV[e] siècle.


Aussitôt la construction des nefs achevée, et tandis que les architectes et les sculpteurs étaient occupés aux travaux de la façade, dont on a parlé, les moines avaient confié l'intérieur de l'église à d'autres artistes. La décoration des voûtes, des parois, des nefs et des chapelles, les autels, les triptyques, les vitraux historiés, les

clôtures des chapelles formaient un nouveau champ plus favorable aux différentes et plus exquises manifestations de l'art. Le travail le plus urgent était celui des vitraux, qui étaient peut-être déjà achevés avant l'an 1480, selon les restes peu nombreux, mais très importants et très précieux qui nous ont été conservés. Les noms de deux artistes, qui travaillèrent à ces vitraux, restent encore liés à l'ouvrage : ainsi dans le vitrail colorié d'une des chapelles de droite — celle dédiée à Saint Siro — on lit sous la composition de Saint Michel Archange « *Antonius de Pandinus me fecit* »; tandis que le vitrail du Lavabo, répresentant Saint Bernard avec le démon, porte avec le nom de l'artiste, la date: « *opus Christofori de Motis 1477* ». Ainsi deux autres peintres vinrent se joindre aux artistes attachés à la Chartreuse, après avoir travaillé à la Cathédrale de Milan. Christophe de' Motti avait exécuté en 1476, pour cette Cathédrale, des vitraux qui lui avaient été ordonnés par le collège des notaires ; et on peut regarder aussi comme ouvrage de cet artiste, l'autre vitrail de S. Grégoire le Grand, dans le transept, avec les armoiries de Galéas M. Sforza, ce qui prouve que ce travail n'a pas dû être exécuté après 1476. On attribue aussi à Cristophe de' Motti, le vitrail de l'Annonciation, dans une des fenêtres de la première chapelle de droite, où l'on remarque aussi les emblèmes des Sforza.

Dans les mémoires qui nous restent, on trouve le nom d'un autre peintre sur verre, qui travailla à la Chartreuse; celui de Jacobus de' Motti, frère peut-être de Christophe, qui travailla depuis 1485 jusqu'en 1491.

On mentionne de lui un tableau pour l'autel d'une chapelle, quelques vitraux coloriés et la décoration aux voûtes des chapelles, avec des médaillons de religieuses, de chartreux, de prophètes; ces ouvrages ont échappé en partie seulement aux transformations du XVII[e] siècle.

Antoine de Pandino appartenait aussi à une famille d'artistes, qui avaient travaillé aux vitraux de la Cathédrale de Milan, dès les vingt premières années du XVe siècle. Etienne de Pandino, le père, peut-être, d'Antoine, demandait au mois de mai 1416, de pouvoir exécuter les vitraux de la grande fenêtre de l'abside: plus tard, vers 1448 il exécutait les vitraux à l'autel de Sainte Thècle, par commission de la confrérie des pharmaciens: le vitrail d'Antoine de Pandino à la Chartreuse ne porte pas de date, mais puisque les chapelles ont été construites après l'année 1452, cet ouvrage ne peut pas être antérieur à cette date.



A Chartreuse de Pavie était destinée à recevoir la contribution de nouvelles richesses artistiques, grâce à un peintre qui consacra à la Chartreuse les années les plus brillantes de sa carrière d'artiste, Ambroise Fossano, appelé aussi le Bergognone. Tout à fait oublié dans la foule des artistes du XVe siècle, dont Vasari nous a tracé la vie, le Bergognone peut être considéré aujourd'hui comme l'un des peintres les plus caractéristiques et originaux, dans cette heureuse période de l'art lombard.

Préférant particulièrement les sujets religieux — et sortout les Madones assises avec l'enfant Jésus parmi des saints et des dévots — il trouva dans la Chartreuse de Pavie un champ favorable pour développer ses qualités. On pourrait dire que son talent, s'est développé à la Chartreuse. Lorsqu'il fut appelé avec

son frère Bernardin pour la décoration des voûtes de l'église, le Bergognone, après avoir peints les médaillons de saints et de prophètes dans la dècoration ornamentale, s'appliqua à peindre les parois du transept, en donnant à la composition figurative une importance plus grande: plus tard il montra encore mieux ses qualités en peignant les tableaux et les triptyques des autels, et les petites Madones que les Chartreux demandaient à leur artiste favori.

Bien qu'une partie de ses ouvrages soit perdue, il en reste encore beaucoup à la Chartreuse; il y a les décorations des voûtes et du transept avec les deux composition grandioses des absides, c'est-à-dire le couronnement de la Vierge, sujet favori du Bergognone, avec les figures à genoux de François Sforza et Ludovic le More, et la présentation du modèle de la Chartreuse à la Vierge, faite par Jean Galéas avec ses fils Gabriel, Philippe Marie et Jean M. (Voir la IVe Planche); plusieurs fragments des décorations sur les parois des chapelles, et du réfectoire; trois tableaux précieux ornent encore les autels, avec les fragments d'un retable dans l'ancienne sacristie. Les notes des dépenses mentionnent d'autres fresques maintenant disparues, et d'autres peintures aujourd'hui dans les musées nationaux et étrangers, ou malheureusement égarées.

La vie artistique du Bergognone s'était tellement identifiée avec celle de la Chartreuse de Pavie, que la tradition veut aujourd'hui reconnaître son intervention même dans les vitraux, dans les compositions pour les stalles du chœur, et dans la façade, comme on pourra voir aisément au chapitre suivant.

Le Bergognone a dû demeurer à la Chartreuse plus de dix ans, et ce fut certainement la période plus tranquille et plus productive de l'existence de cet artiste, qui donne toujours à ses figures la note d'une douce mélancolie. Là, au milieu de la solitude des champs,

TABLEAU D'AUTEL DANS LA CHAPELLE DU CRUCIFIX.
(4e de droite.)



Ambroise Fossano, dit le Bergognone - Date 1490.

seulement interrompue par le va-et-vient des artistes qui se pressaient autour de la Chartreuse comme des abeilles autour de la ruche, le Bergognone a dû certainement travailler sans cesse pour créer tant de trésors d'art, en peignant en même temps les petits tableaux de quelques décimètres carrés, destiné aux cellules des Chartreux qui voulaient avoir leur figure peinte à génoux devant la Vierge, et les grands tableaux riches en figures, aux vêtements magnifiques, dessinées et peintes avec une exactitude merveilleuse et une extraordinaire intensité de couleur; il montait sur les échafaudages pour animer, par des figures de saints les ornementations que son frère Bernardin distribuait sur les voûtes et sur les parois; il introduisit une note douce dans le local des offices, en y faisant figurer la Vierge encadrée d'une guirlande de feuillage et de fleurs, peignant, dans la clef de voûte du réfectoire, la Vierge allaitant l'enfant Jésus; il s'intéressait aux marqueteries du Chœur, à la distribution décorative de la façade, aux compositions des vitraux. Il était, en un mot, l'artiste digne d'être appelé le *beato Angelico* de l'art lombard.





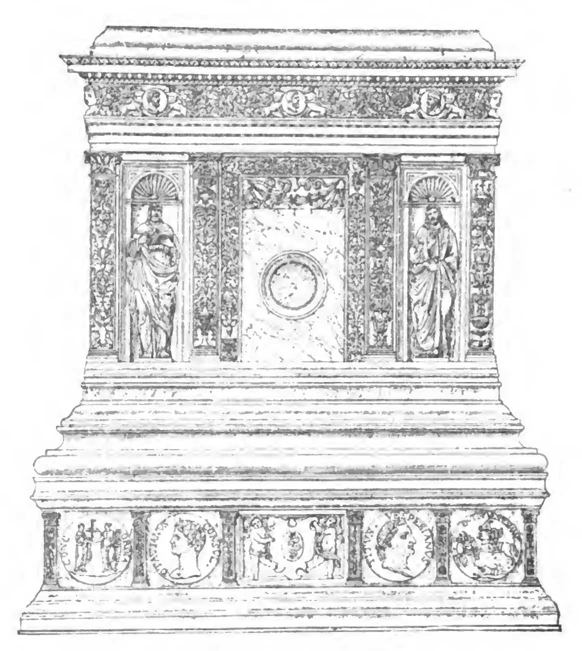
CHAPITRE VI.

La reprise des travaux de la façade — Projet définitif — Intervention de Ludovic le More — Le Chœur des moines et celui des convers — Bartolomeo Polli de Mantoue, Pantaleone de' Marchi, Pierre de Vailate — Bartolomeo Montagna, le Pérugin, Macrino d'Albe et Bernardin Luini à la Chartreuse.



ES mémoires laissées par le Prieur Mathieu Valerio nous rapportent qu'en « l'an 1491 M. Jean Antoine Amadeo sculpteur, se chargea de faire la façade, travaillant avec Benoît de Porlezza, Jean Etienne de Sesto et Antoine Romano, qui tous étaient des sculpteurs. Ils commencèrent la façade de l'église du sol jusqu'à la première corniche, en faisant des histoires figurées, jusqu'en 1498 ». D'après les documents, on peut rectifier les noms des artistes susdits qui se chargèrent des travaux de la façade, car parmi les principaux collaborateurs d'Amadeo, figurent pendant les dix dernières années du XVe siècle, Benoît Briosco, Barthélemy, Antoine, Guillaume de la Porte

de Porlezza, et le romain Christophe de Ganti, avec d'autres sculpteurs, qu'on aura l'occasion de rappeler.



Soubassement de la Façade.

Sculptures de Christophe Mantegazza et Jean Antoine Amadeo.

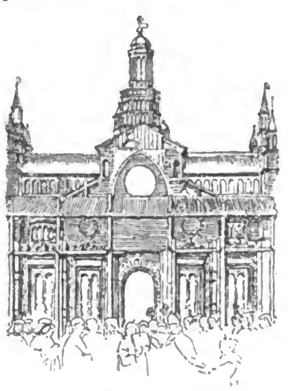
Selon le prieur Valerio, les travaux de la façade ont été repris des fondements en refaisant tout ce qui avait été commencé auparavant. Le dessin de la façade serait l'œuvre de Jean Antoine Dolcebuono et d'Ambroise

Fossano en 1490. On peut croire que l'architecte Dolcebuono ait dessiné la nouvelle façade dans ses lignes d'ensemble, toujours plus discordantes avec la structure de l'intérieur de l'église, et que le peintre Ambroise Fossano ait ranimé la simplicité de la composition de Dolcebuono, pour donner un champ plus vaste aux élégances du ciseau vers la fin du XVe siècle. On a déjà vu au chapitre précédent que le Bergognone se trouvait à la Chartreuse depuis quelques années, déployant toute son activité intellectuelle, soit en peignant les tables destinées aux autels et aux cellules des moines, soit en décorant avec son frère Bernardin, les voûtes de l'église et les parois des chapelles. Il se trouvait donc dans une condition favorable pour intervenir dans la question importante de la façade. Son habileté dans la décoration est témoignée du reste par les compositions architectoniques qu'il dessina en perspective dans le fond de plusieurs de ses tableaux.


OUR la fourniture des marbres nécessaires à la façade, en surplus de la provision qu'on faisait directement à Carrare, on stipulait en 1492 une convention avec les députés de la fabrique de la Cathédrale de Milan pour avoir les marbres de Candoglia, à 13 livres par « *centenaro* » (100 livres), rendus au bord du Tessin, à Sainte Sophie. En 1494 les Chartreux devaient débourser 2500 livres pour « les réparations au grand canal de Milan » qui étaient nécessaires pour le transport des matériaux du Lac Majeur jusqu'à Pavie. Le Duc de Milan de son côté facilitait la provision des matériaux, en assurant l'exemption de toute contribution ou impôt ducal.



PENDANT les dix dernières années du XVe siècle, les travaux de la façade de la Chartreuse étaient poussés jusqu'à la hauteur de la première petite loge ou «*corridore*» a l'exception de la décoration pour le portail. Deux tables du Bergognone et l'un des grands bas-reliefs à côté du portail, nous donnent une idée de l'état des travaux à cette époque. Au fond d'un petit tableau — qui se trouve à présent à la *National Gallery* de Londres — on entrevoit une partie de la façade en construction, abritée par un toit provisoire, à mi-hauteur des fenêtres. Dans un autre tableau, qui est aussi du Bergognone, représentant le Christ portant la croix et suivi par les Chartreux, on aperçoit dans le fond la façade de la Chartreuse en construction, avec les quatre fenêtres à candélabre, déjà avancées et abritées par un toit provisoire placé sous la fenêtre circulaire du centre. C'est la même disposition que l'on voit sculptée dans un bas-relief à gauche de l'entrée de l'église, bas-relief dont nous donnons le dessin.



Ce serait une tâche par trop difficile que de vouloir décrire cette partie de la façade du temple. La fantaisie de l'artiste sculpteur, aidée par la plus exquise habileté de ciseau, a fait passer au second plan toute la disposition architectonique, sans respecter les derniers liens que Dolcebuono avait voulu garder avec la structure des côtés et de l' intérieur. Ce qui déter-



La Façade de la Chartreuse en construction - 1495.
(D'après une peinture d'Ambroise Fossano, au Musée Civique de Pavie.)

mina les Chartreux à adopter un type de façade bien plus développé, était l'intention de donner aux sculpteurs encore plus d'espace à décorer, et compenser par une plus grande masse le manque d'unité dans la composition, causé par l'abondance et la liberté des détails des sculpture. Ainsi, les deux compartiments extrêmes, correspondant aux chapelles — et qui, à cause du développement limité en hauteur, devaient figurer seulement comme des complements à la façade, se trouvèrent intimement reliés avec la partie correspondante aux nefs latérales, en y reproduisant le motif de la fenêtre à candélabre, sans aucune préoccupation de ce que ces fenêtres extrêmes ne pouvaient pas éclairer l'intérieur de l'église.



Un des médaillons du soubassement.

Malgré ces expédients et cette richesse excessive, qui nuit aux lignes d'ensemble et à la valeur réelle des différents parties, il est hors de doute que l'extraordinaire efflorescence sculpturale, qui ne voulut epargner la plus petite portion de la vaste surface, constitue une grande page de l'histoire de l'art, dans laquelle on trouve condensées toutes les caractéristiques de la sculpture à la fin du XVe siècle. Le soubassement avec la série des médaillons de rois, empereurs et personnages historiques (voir la figure), reproduits pour la plupart d'après les monnaies et les médailles, témoigne de la source à laquelle s'inspirait

PLANCHE V.me

LA CHARTREUSE DE PAVIE.





Lavabo dans la 1.ère Chapelle de gauchr
par Cristoforo Mantegazza.

l'art de cette heureuse période. Dans la grande zone supérieure, les sujets pris de l'histoire sainte et de l'Evangile, se mêlent avec les statues des saints et des prophètes et d'autres médailles d'après l'antique. Les quatre fenêtres — dont deux sont simplement décoratives — nous montrent la plus grande richesse ornementale, à laquelle peut arriver un tempérament d'artiste abandonné à lui-même, sans préoccupations matérielles, aidé par une perception très vive de la beauté plastique et par une prodigieuse habileté du ciseau. Il suffit de concentrer l'attention sur quelques-unes des colonnes à candélabre au milieu des fenêtres de la façade, pour voir comment la virtuosité de la composition et de la technique d'exécution y ont atteint le plus haut degré, et comment par un sentiment esthétique tout à fait instinctif, cette virtuosité a pu garder, dans son ensemble, le charme d'une véritable œuvre d'art. Mais, si tout cela nous frappe, on n'est pas moins étonné en constatant la valeur matérielle d'une œuvre qui est artistique au plus haut dégré.

Comme on a vu au chapitre précédent, l'œuvre de la façade avait été adjugé en partie à Amadeo en 1474, et l'adjudication avait été faite par ces formules ordinaires de contrat, qui aujourd'hui nous semblent possibles seulement pour une construction tout à fait ordinaire. Cette œuvre, dont le dégré de perfection et la valeur artistique d'ensemble ne pouvaient certainement être soumises à une expertise préventive, ni à une description qui pût en préciser la valeur effective, avait été pourtant adjugée à des conditions qui ont pu durer 25 ans, c'est-à-dire jusqu'à 1499; à cette époque le contrat fut annulé par un acte légal régulier: « *Magister Joh. Antonius de Amadeis, civis mediolani, filius quondam domini Aloysii, nolens amplius se intromittere nec impedire de predicto laborerio dicte faciate, sponte renuntiavit et renuntiat*

6

dicto instrumento ». L'acte eut à témoins Thomas Cazzaniga, Jacques Remigotti, Bernardin Pioltello « *Picatores lapidum* » qu'on trouve dans la longue liste des sculpteurs qui travaillèrent à la façade au commencement du XVIe siècle.



LES travaux de la façade n'empêchaient ni les Chartreux, ni les artistes de continuer la décoration de l'intérieur de l'église. En 1490 Maître Rinalde de Stauris travaillait au pavé du maître-autel et de l'église. Dans la même année, Albert Maffiolo de Carrara exécutait des médailles pour la porte d'entrée de l'ancienne sacristie, et commençait l'ouvrage le plus important du Lavabo.

Ludovic le More, n'avait pas attendu la mort de son neveu Jean Galéas duc de Milan pour exercer, plus encore qu'une simple ingérence, une véritable direction dans les travaux de la Chartreuse. Par son penchant à protéger et à favoriser toutes les manifestations de l'art, il était porté à s'intéresser aux destinées d'un monument, qui témoignait la puissance de la famille Visconti, sur laquelle son père avait greffé les destinées de la maison des Sforza. Et l'intérêt du More pour la Chartreuse recevait un hommage par le Bergognone, qui — ayant déjà peint la figure de Jean Galéas Visconti avec ses enfants dans une des absides du transept — voulut peindre dans l'abside opposé, François Sforza et Ludovic à genoux devant la Vierge couronnée, sans représenter Jean Galéas Sforza et Galéas Marie, ce qui ralliait plus directement la descendance de Ludovic le More avec le fondateur de la Chartreuse.

Une preuve de l'intervention de Ludovic dans les travaux de l'église, à été heureusement conservée dans le passage suivant d'une lettre du More, écrite de Pavie

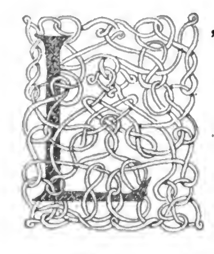
PORTE DE L'ANCIENNE SACRISTIE.



JEAN ANT. AMADEO et ALBERT MAFFIOLO DE CARRARE.

le 12 juin 1491 et adressée à Isabelle d'Este: « étant allé ces jours-ci à la Chartreuse, ce lieu que V. S. a dejà vu, et m'apercevant que le chœur n'était pas correspondant au restant de l'édifice, j'y suis retourné avant hier, je l'ai fait démolir, en désignant comment il dévait être ».

Dans un de ces voyages à la Chartreuse, Ludovic le More avait été précédé par sa femme Béatrix d'Este et par Isabelle d'Aragone, femme de Jean Galéas Sforza; toutes les deux étaient allées au devant du More habillées en turques. « De ce costume — écrit le même Ludovic — a été l'auteur la déjà nommée Béatrix ma femme. »



L'ŒUVRE à la quelle — selon la lettre déjà citée — Ludovic le More s'est intéressé pour assurer une forme plus convenable et plus riche, doit être l'arrangement des stalles pour les moines. C'est à l'initiative du More que l'on doit ce merveilleux ouvrage de marqueterie et de sculpture que l'on admire encore aujourd'hui dans le chevet de la Chartreuse. Cependant selon les documents qui nous restent, cette œuvre d'art avait été commencée quelques années avant les dispositions données par Ludovic.

En effet les premières notices remontent au 28 avril 1487. C'est à cette date que, par un acte du notaire Gabba de Pavie, on stipulait un accord avec « Maître Bartolomeo Poli » pour l'exécution du chœur. Quelques mois auparavant, cet artiste figurait déjà au service de la Chartreuse, car dans l'acte du 22 août 1486 dressé par le même notaire, on lit que « Maître

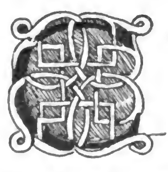
Bartolomeo de Poli de Modène, fils du feu André, maître en bois de charpente, dit de la Pola, demeurant à Mantoue, déclare d'avoir reçu 25 ducats d'or vénitiens « *pro arra et parte solutionis sedium duarum pro choris monacorum et conversorum* »; cet artiste s'engageait aussi à faire une châsse en bois, le tout dans l'espace de quatre mois.

L'HABILETÉ dont cet artiste faisait preuve a du engager les Chartreux à lui confier aussi l'ouvrage plus important du Chœur, qui devait compléter la partie plus riche de l'église. Pour satisfaire à cette commission, Polli s'était établi à la Tour du Mangano, probablement dans l'ancienne résidence provisoire des Chartreux *(presentialiter habitat in loco Turris de Mangano:* acte 2 août 1488, du notaire Gabba). Dès le commencement il y eut des divergences entre le père Hugon, prieur de la Chartreuse, et l'artiste qui avait été chargé aussi d'exécuter des vantaux de porte — peut-être ceux de la sacristie et du Lavabo — et les cadres pour les retables « au prix de 8 ducats chaque porte, et 30 pour chaque retable ».

Cinq ans après le contrat stipulé pour les stalles, le prieur et Polli chargeaient Maître Pantaleone de Marchi de Crémone — en substitution du frère Georges de Vérone — d'examiner le travail exécuté pour le Chœur, avec Maître Jacques de Crocefissi et Maître Christophe de' Rocchi de Pavie, l'architecte de la Cathédrale de Pavie qu'on avait commencée vers 1488. (Acte du 4 mars 1492, notaire Gabba.)

Après cette expertise, Maître Pantaleone de Marchi, fils de feu Maître Comino, se chargea de « faire exécuter à ses frais les douze figures des apôtres et d'autres figures en bonne marqueterie, qu'on devait placer dans les dossiers des stalles de la nouvelle

église, selon les dessins que les agents lui auraient fournis au nom de la Chartreuse; et cela dans l'espace d'un an, au prix de 36 livres pour chaque dossier, le monastère étant obligé à donner le bois ».



ETTE mention est particulièrement intéressante parce qu'elle témoigne de l'intervention du Marchi dans les travaux du Chœur, et nous fait savoir que les dessins des figures à exécuter en marqueterie étaient directement fournis par les agents de la Chartreuse; cela correspondrait à la tradition, selon laquelle Ambroise Fossano serait l'auteur de ces figures.

On peut expliquer l'intervention du Marchi par la circonstance suivante. Polli ayant à cette époque laissé son ouvrage interrompu, les Chartreux s'adressèrent le 12 janvier 1492 au Duc de Milan pour qu'il empêchât le départ de l'artiste avant d'avoir terminé la commission qu'il avait reçue, car il devait encore aux Chartreux 1000 livres sur les 4000 qu'on lui avait avancées.

Un autre artiste figure plusieurs fois comme collaborateur de Polli; il s'appelait Maître Pierre de Vailate, et en 1487 il est mentionné comme témoin dans un instrument passé par devant notaire à la Chartreuse. En 1495 il était chargé d'exécuter « les dossiers des stalles en perspective, avec les figures variées, au prix de 11 florins et un quart pour chaque dossier ».

PRÈS plus de dix ans de travail, le Chœur des moines, sauf une petite partie, était achevé selon le contrat de 1487, et l'artiste se trouva d'accord avec les représentants des Chartreux pour le prix de l'ouvrage exécuté.

Le contrat de 1487 avait aussi adjugé le Chœur des convers au même artiste Polli, et aussitôt achevè celui des moines, il s'engageait par un instrument en date du 13 novembre 1498 à l'achever sous peine d'amende et avec la fidéjussion du noble Orphée de Coffani en Mantoue. Après trois ans environ, deux maîtres en bois de Pavie, Pierre de Fogazza — auteur du modèle de la Cathèdrale de Pavie, selon le dessin de Cristoforo Rocchi — et Etienne de' Bonis étaient chargés par le procureur de la Chartreuse d'examiner « les travaux en différentes sortes de bois faits par Barthélemy, et destinés pour le Chœur des convers ». Dans cette expertise, demandée par le sculpteur Benoît Briosco, le représentant de Polli était Maître Jacques du Majno, qui peu de temps après se chargeait, à la place de Polli, de l'exécution du contrat pour le Chœur des convers. En 1502 en effet, les mêmes Pierre Fogazza et Etienne de Bonis fixaient le prix des travaux que Barthélemy Polli, avec le Majno, avait exécutés pour le Chœur des convers, pour les bancs et d'autres travaux en bois. Quelques jours après cette expertise, on stipulait une convention entre les Chartreux et Maître Jacques du Majno du feu Damien menuisier, pour faire le chœur des convers avec des perspectives : savoir 46 place à achever en deux ans au prix de quinze ducats d'or chaque place. Le contrat était fait d'après une place déjà achevée dans l'église, et exécutée en 1486, à condition que l'ouvrage fût plus riche en perspectives. On convenait

aussi que, si le Majno venait à mourir, son fils Jacques Ange continuerait le travail. Le même Majno prenait sur lui la dette de 925 livres imp. pour les travaux déjà faits par Polli « pro ponendo in opera in dicto choro ».

Pantaleone de Marchi aurait travaillé à ce chœur des convers en y laissant son nom « *hoc est de Marchis Pantaleonis opus* ».

Le chœur des moines arriva jusqu'à nos jours en bon état de conservation, tandis qu'il ne reste aucune trace et aucun souvenir soit du chœur des convers soit de son emplacement.

Ludovic le More, décidé à faire de la Chartreuse un sanctuaire de l'art, s'intéressait aussi aux tableaux et retables d'autels qu'il voulait exécutés par les peintres les plus renommés de son temps.

Déjà en 1490 Bartolomeo Montagna avait peint la grande composition de la Sainte Vierge entre les Saints, que l'on voit aujourd'hui dans la nouvelle sacristie; peu de temps après on donnait au Pérugin et à Maître Philippe — probablement Philippe Lippi — la commission de peindre deux tableaux d'autels, et dès 1497 le prieur de la Chartreuse pour hâter l'envoi des peintures commises, écrivait à Jacopus di Antonio, demeurant à Sainte Marie in Campo à Florence, qui donnait l'éxplication du retard « si vous aviez envoyé l'argent que vous deviez envoyer, les peintures auraient été bientôt achevées, car Maître Pierre Pérugin m'en a parlé et Maître Philippe aussi, et ils sont bien étonnés que vous n'ayez pas encore songé à cette œuvre ».

Trois ans plus tard, au mois de mai 1499, lorsque les destinées du Duché de Milan étaient déjà en danger, Ludovic le More se décida à solliciter une solution en écrivant à Thadée Vimercate « nous croyons que vous connaissez nos soins pour que le monastère de la Chartreuse de Pavie soit achevé, engageant le

vénérable prieur et les moines à chercher des personnes capables d'exécuter les peintures destinées à

FRESQUE D'UNE DES CELLULES (à présent dans le Lavabo).



BERNARDINO LUINI.

la dévotion et comme ornement de l'église; et puisqu'on leur avait indiqué un tel Pérugin et un Maître

Philippe comme peintres experimentés dans leur art, demeurant dans cette ville, ils leur avaient donné la commission de peindre deux retables en s'engageant à payer une somme considérable. Trois ans se sont déjà écoulés et l'on n'a aucune preuve de la perfection de cette peinture, ce qui inquiète beaucoup les moines et nous ». La lettre s'achevait par la menace de réclamer la restitution de l'argent avancé, si les deux retables n'étaient pas livrés « dans un terme honnête ».

Le retable du Pérugin a été envoyé à la Chartreuse, et il n'en reste à présent qu'une partie, car les autres se sont dispersées, comme on verra au chapitre Xme.
Du retable demandé au peintre florentin Philippe, on ne sait rien en plus de ce qu'on en apprend par la lettre ducale.

Un autre tableau d'autel était exécuté pour la Chartreuse en 1496 par Macrino d'Alba; on le voit encore dans la Chapelle de Saint Hugon. Quelques années après, Bernardin Luini travaillait aussi à la Chartreuse et il reste de lui la fresque représentant la Vierge avec l'enfant; cette fresque se trouvait dans une des cellules du grand cloître, et a été transportée plus tard dans le *Lavabo.*



Partie supérieure du Tombeau de Jean Galéas Visconti.

CHAPITRE VII.

Transport du cadavre de Jean Galéas Visconti à la Chartreuse — Son premier monument derrière le maître-autel — Le monument définitif, œuvre de Jean Christophe Romano et Benedetto Briosco — La consacration de l'église — Les restes d'Isabelle de Valois réunis à ceux de Jean Galéas — Premières transformations des cloîtres et des cellules — Le portail de l'église.



Comme on a dit au Chapitre IIme, Jean Galéas avait ordonné, dans son testament, que son corps reposât dans la Chartreuse fondée par lui, sous un riche mausolée en marbre, dont il avait voulu indiquer la disposition. Il a fallu plus d'un siècle pour que cette dernière volonté fût entièrement accomplie.

CHARTREUSE DE PAVIE.



Porte du petit cloître.
JEAN ANTOINE AMADEO (1466).

Le corps de Jean Galéas avait été d'abord transporté à l'Abbaye de Viboldone, située entre Mélégnan et Milan ; et les funérailles solennelles, célébrées dans la Cathédrale de Milan le 20 octobre 1402, avaient été faites sans la présence du cadavre. Plus tard, on ne sait pas précisément à quelle date, le corps de Jean Galéas fut transporté à Pavie dans la Basilique de Saint Pierre en Ciel d'or: et on serait tenté de croire qu'avant ce transport, il ait été deposé pendant quelque temps dans la Cathédrale de Milan, car, selon quelques notes dans les Archives de cette église, au mois de juin 1404, la bière contenant les restes de Jean Galéas, aurait été suspendue au fond du chœur, entre les deux piliers près de la grande fenêtre de l'abside, et recouverte d'un drap en or: au mois de juin 1421, on payait Ambroise Cornaggia, qui avait fourni un dais et des draperies placées autour de la bière, pour protéger le drap en or, et qui avait peint douze armoiries, avec les armoiries et les emblèmes du premier duc. Pourtant on ne comprendrait pourquoi, après avoir eu une place d'honneur dans la Cathédrale de Milan, le corps de Jean Galéas ait été transporté à Pavie, dans la Basilique de Saint Pierre en Ciel d'or. Peut-être, en attendant que l'avancement des travaux de la Chartreuse eût permis d'élever le mausolée du fondateur, on avait décidé de garder les restes dans le temple principal du Duché, qui devait à Jean Galéas de pouvoir disposer de la carrière de marbre blanc de Candoglia. Mais puisque à cause du retard dans les travaux de l'église de la Chartreuse, on ne pouvait pas laisser les restes de Jean Galéas indéfiniment suspendus entre deux piliers, on aurait, peut-être, décidé de transporter les restes dans la Basilique de Pavie, où se trouvaient déjà les restes de Galéas II, père de Jean Galéas, et de Lionello d'Angleterre, époux de Violante Visconti. Galéas M. Sforza voulut solliciter l'accomplissement de la dernière vo-

lonté de son aïeul, car les travaux de l'église étaient déjà assez avancés pour rendre possible le transport du corps du fondateur: mais le Prieur et les moines Augustiniens, qui l'avaient gardé pendant plusieurs années, ne pouvaient s'accomoder à l'idée de le laisser transporter à la Chartreuse, et Galéas Marie dut en date du 16 février 1474 écrire à ces moines qu'il était « irreligiosus et magna infamia notandi » de négliger les dispositions des défunts, et qu'il n'aurait pas toléré d'autres retards à ce que le corps de son aïeul fût avec « magnificas et solemnes pompas » transporté dans le temple qu'il avait fondé.

Ces ordres ne permettaient aux moines de soulever d'autres difficultés, et les Chartreux, qui depuis longtemps attendaient le moment de recevoir les restes de leur bienfaiteur, se trouvaient prêts pour la cérémonie: une semaine n'était pas encore écoulée après la lettre adressée aux augustiniens de Pavie, et déjà le Duc, qui avait même montré l'intention d'assister à la cérémonie, autorisait le transport en écrivant au Châtelain de Pavie et au Capitaine du parc, pour que le cortège pût traverser la citadelle et le parc.

★

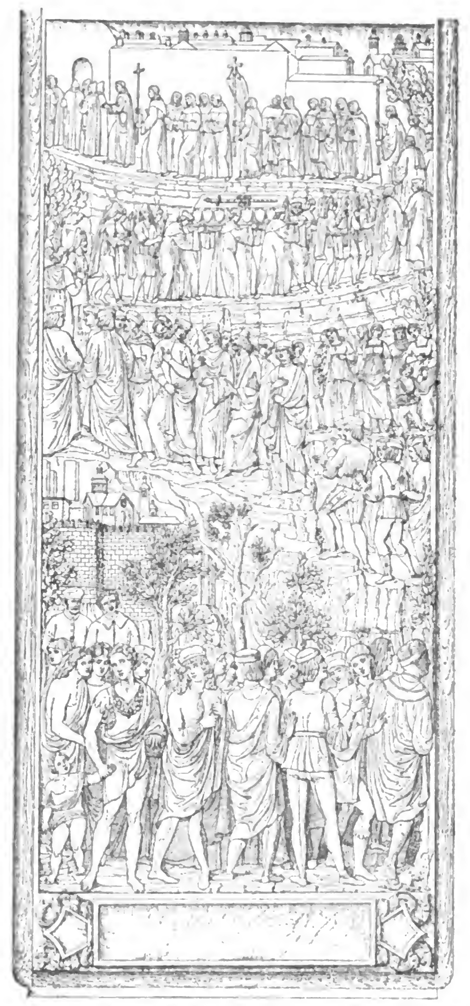
Le transport solennel eut lieu le 1er mars. La bière renfermant les restes de Jean Galéas fut enlevée du tombeau dans l'église de Saint Augustin et recouverte d'un brocart portant les armoiries de toutes les villes du Duché.

On célébra la Messe, on prononça l'éloge du défunt et après cela la bière fut portée en procession par seize personnes avec une cape brune sous un dais porté par des docteurs de l'Université et les plus notables gentilshommes et citoyens de Pavie. L'itinéraire fut le suivant: de l'église à la Cathédrale et après, en suivant la rue de la Draperie, à la Place

principale et par la rue neuve à la Citadelle, en sortant de la Porte Saint Vito pour traverser le Parc et arriver ainsi à la Chartreuse ; au devant se trouvaient tous les moines observantins et mendiants de la ville, le clergé avec les chanoines, les abbés et les moines avec les croix, les prélats, les recteurs de l'Université avec les étudiants, les officiers et les présidents de la Commune « habillés en deuil » les corporations religieuses avec étendards et le peuple qui se pressait en foule car « ce jour avait été déclaré jour de fête ». Le cercueil fut suivi par plus de quatre mille personnes jusqu'à la Chartreuse « dont la plupart dina au monastère ».

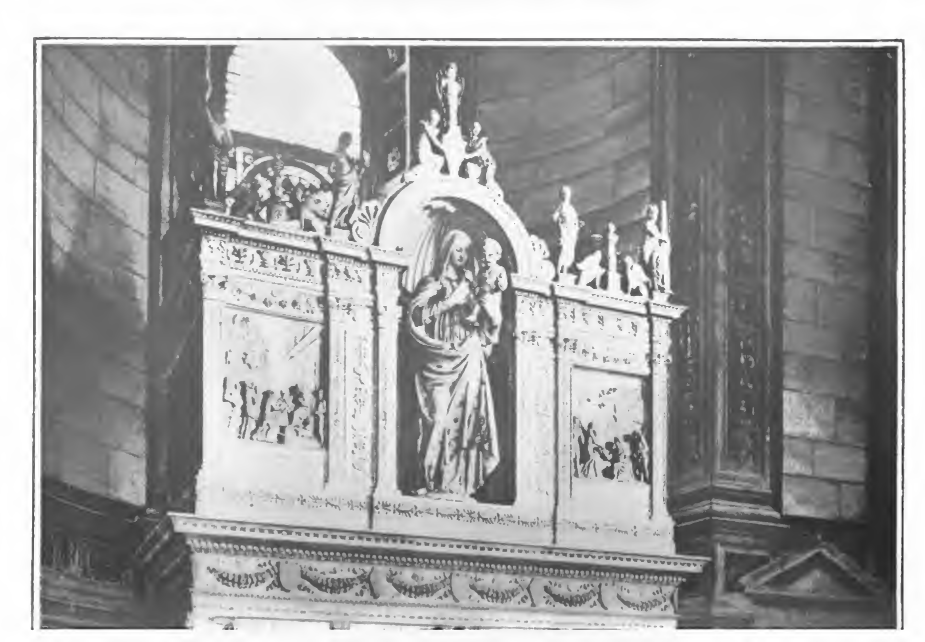
La dernière volonté de Jean Galéas était ainsi satisfaite soixante-douze ans après sa mort, mais seulement en partie, car depuis 1474 jusqu'à 1562 environ le tombeau du Duc ne répondait pas aux prescriptions du testament de 1397. En effet le monument en marbre pour les restes du Duc, fut commencé seulement en 1493 et l'urne sépulcrale fut achevée après 1562. Pendant ce temps, le cercueil fut déposé derrière le maître-autel, surmonté de la statue équestre du Duc. Philippe Commines, ambassadeur de Charles VIII, qui visita la Chartreuse en 1494, nous dit dans ses mémoires : « toutes fois le corps de messieur « Galéas est aux Chartreux à Pavie près du parc, plus « haut que le grand autel, et le m'ont monstré les « Chartreux, au moins ses os (et y monte l'on par « une eschelle) lesquels sentaient comme la nature « ordonne : et on pouvait voir peintes à l'entour de « luy les armes de plusieurs citez qu'il avoit usurpées : « et luy et son cheval estoient plus hauts que l'autel « et taillez de pierre, et son corps sous le pied dudit « cheval ». (Commines, liv. VII, Chap. IX).

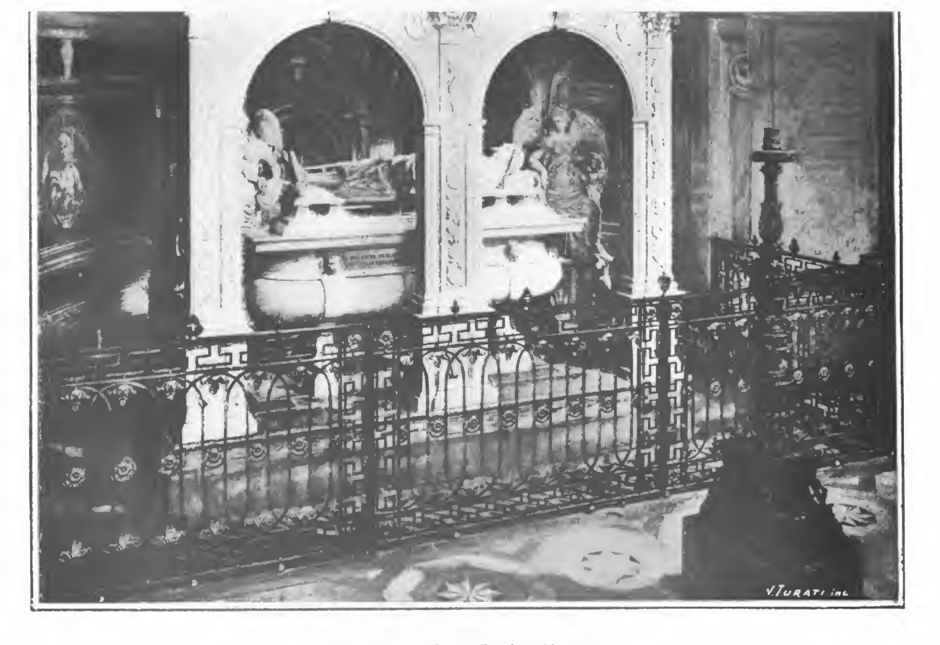
Il résulte, de ce passage, que les Chartreux après 1474 avaient érigé dans le chœur derrière le maître-autel — qui à cette époque devait être encore à la ren-



Transport du cadavre de Jean Galéas Visconti à la Chartreuse.
(Bas-relief de la façade - 1474).

LA CHARTREUSE DE PAVIE.





Tombeau de Jean Galéas Visconti
par Cristoforo Romano, Benedetto Briosco, Galéas Alessi et Bernardino da Novate.
(1492-1564).

contre de la nef principale avec le transept — un monument sépulcral à leur fondateur, qui était couronné par la statue du Duc, placée encore plus haut que l'autel: sous la statue il y avait le cercueil, qu'on pouvait ouvrir aisément, de sorte qu'au moyen d'une échelle on pouvait voir les restes de Jean Galéas. Il nous paraît assez étrange que la statue équestre du Duc ait complètement disparu; peut-être les Chartreux, à cause de la délibération déja adoptée à l'époque de la visite de Commines, d'ériger un monument plus somptueux à leur fondateur, n'ont-ils voulu laisser aucun souvenir de la sépulture qu'ils avaient provisoirement érigée derrière l'autel.



SELON les notes du Prieur Mathieu Valerio « Maître Jean Christophe Romano sculp« teur, fit l'arche, ou sépulture, avec les « histoires du Duc Galéas; le travail dura « jusqu'à 1497, et fut payé 8000 livres « avec 100 livres de cadeau ».

Ce sculpteur romain était fils de Isaïe de' Ganti de Pise, qui avait travaillé à l'arc de triomphe de Castelnuovo à Naples, et à la Basilique Vaticane. Il se rendit en suite en Lombardie, et montra bientôt son habilité par le buste de Béatrix d'Este qu'on admire aujourd'hui au Louvre. Ce travail lui procura sans doute la commission importante du monument funéraire de Jean Galéas; il eut pour collaborateurs dans cette œuvre, Benedetto Briosco, et Jacobino de Boni, qui au mois de janvier de 1494, alla à Carrare pour la provision des marbres « pour la perfection du tombeau de Jean Galéas ». Le travail de Jean Christophe Romano dura de 1494 à 1497 *Xtoforus habitavit in Chartusia ab anno 1494, usq. ad 1497)*, période de temps relativement court, si l'on considère la richesse et la variété des ornementations et des bas-reliefs du mau-

solée. Jean Christophe laissa son nom sur l'entablement du mausolée (voir la gravure à page 99), et Benedetto Briosco laissa le sien gravé en bas de la statue de la Vierge, placée sur le haut du mausolée, du côté du transept. Le même artiste exécuta à la Chartreuse d'autres travaux parmi lesquels le portail de l'église. Il est mentionné aussi par Lomazzo comme l'auteur des batailles sculptées en bas-reliefs sur le tombeau de Lautrech (il voulait dire Gaston de Foix), dans l'église, à présent démolie, de Sainte Marthe à Milan.

Tandis qu'on travaillait au mausolée, les moines s'occupaient à préparer un cercueil précieux pour y renfermer les restes de leur fondateur. En 1495 ils commandèrent à Jean Antoine de Desio, un cercueil en « pierre de roche, de rubins, d'émeraudes, pour la sépulture *M.ⁱ qdam domini Jon. Galeat. fundatoris d.ⁱ Mon.ʳⁱⁱ* ».

C'est aux préoccupations politiques des dernières années de la domination de Ludovic le More, que l'on doit attribuer le retard mis à satisfaire les dernières volontés de Jean Galéas, puisque son tombeau resta plusieurs années encore derrière le maître-autel.



E 3 mai 1497, un siècle après la cérémonie de la première pierre, le Cardinal Bernardin Lupo de Carvajal, évêque de Sagunto et légat du Pape, consacra l'église avec l'assistance de plusieurs évêques, protonotaires apostoliques, abbés, en présence des ambassadeurs d'Espagne, de Sicile, de Venise, de Florence et de Novare, qui avec Ludovic de Milan s'étaient rendus à la Chartreuse.

Pour la circonstance on prépara des décorations avec les armoiries ducales, peintes par Benoît de Marliano: et le souvenir de la cérémonie nous reste dans un des grands bas-reliefs du portail de l'église

(voir la gravure à page 101); et puisque ce bas-relief a été sculpté peu de temps après la cérémonie, le sculpteur y a peut être reproduit fidèlement les fi-



Tombeau de Jean Galéas. — La statue funeraire.

gures et les costumes des personnages qui y ont pris part. Nous avons une preuve de l'exactitude de la scène dans la représentation détaillée et soignée de



Basrelief du portail — La consacration de l'église (1497).

la façade de l'église, encore en construction, avec les échafaudages et la couverture provisoire des travaux.

La cérémonie de la consacration a été l'occasion d'un autre festin, dont les registres de la Chartreuse, nous donnent la dépense en 1607,14 livres.



E riche mausolée de Jean Galéas, rendait possible de déposer, à côté des restes du fondateur, ceux de sa première femme Isabelle de Valois, fille de Jean II, Roi de France, dit le Bon, laquelle Galéas II s'était empressé d'épouser — bien que tous les deux eussent seulement onze ans — pour assurer une alliance précieuse qui assurait à Jean Galéas le titre de Comte de Vertu. Isabelle de Valois était morte en couches à Pavie, âgée de 23 ans, le 3 septembre 1473, et avait été ensevelie dans l'église de Saint François de la même ville. En 1506 le Roi de France s'intéressa au transport des restes d'Isabelle qui put s'accomplir au mois d'août de la même année avec la permission du Légat apostolique. La cérémonie, qu'on voulut solennelle comme celle qui avait eu lieu pour le transport de Jean Galéas, s'effectua seulement le 7 mars 1510.

Le cercueil avait été levé de l'église de Saint François quelques jours auparavant, et déposé dans la chapelle ducale du Château de Pavie. A la tombée de la nuit entre le 6 et le 7 mars, le cercueil en plomb contenant les restes de la Duchesse fut renfermé dans un coffre recouvert de brocart avec différentes armoiries : la vipère seule, la vipère avec les lis du Comte de Vertu, la vipère du Comte de Galluri, la colombe seule, les deux branches d'or en champ rouge. Le cercueil fut porté à la Cathédrale précédé par 12 prêtres et suivi par deux Chartreux, et resta exposé au milieu du chœur; le matin suivant, il fut placé au milieu de la nef principale toute paré en

deuil, où l'on prononça l'éloge funèbre. Le cortège ensuite se dirigea vers la Chartreuse, conduit par Monseigneur Ant. Marc Pallavicino, Grand maître lieutenant de Sa Majesté Royale, suivi des sénateurs, des feudataires, des cavaliers, des docteurs, des gentilshommes, des étudiants, de cinq cents moines et deux cents prêtres, tandis qu'après le cercueil venaient cinq cents pauvres (que les Chartreux avaient vêtus de gros drap) portant des cierges; derrière les pauvres, venaient les artisans avec les drapeaux des corporations. Les Chartreux, au nombre de quarante-deux, allèrent au devant de la procession jusqu'à la porte du parc pour accompagner le cercueil dans l'église, où l'on célébra les obsèques: après quoi les Chartreux, dressèrent des tables somptueuses pour tous les convenus. On servit séparément, dans des salles particulières, le lieutenant, les écoliers, les frères observantins, les conventuels, les prêtres, les évêques avec les prélats et les chanoines du Dôme, le peuple et enfin les fermiers. Jean Pierre dit le Vergia, qui nous a laissé la description de cette solennité, ajoute: « Tout ce qu'on a raconté, marcha sans scandale et sans confusion; certainement par la grâce de Dieu, car il y avait anssi des femmes, contrairement à la volonté des Chartreux ».

Trois jours de suite les Chartreux donnèrent à manger à tous ceux qui étaient réunis au monastére, supportant une dépense d'environ 3000 ducats d'or, (5907 livres. Mss. à la Bibl. de Brèra), pour la distribution des torches à vent aux pauvres.



MADEO, en 1499, par une convention régulière, renonçait à continuer les travaux de la façade; il était remplacé par Benedetto Briosco qui en 1497 s'était déjà associé a Amadeo pour les travaux de la façade, après le dé-

part du sculpteur Christophe Romano. En 1501 le Briosco se chargeait « de faire la porte de l'église « avec 4 colonnes, excepté les histoires du soubas- « sement qui sont faites et commencées par lui Maî- « tre Benoît et Maître Ant. Amadeo pour 2000 du- « cats de 4 livres impériales »: dans la nombreuse société d'artistes qui de 1500 à 1507 travaillèrent avec le Briosco pour la façade de l'église, nous trouvons Jean Etienne de Sesto, Blaise Vairone, François Pioltello, François Briosco, fils de Benoît, Hector d'Albe, Barthélemy de la Porte, Jean Baptiste de Sesto, Antoine Tamagnino, qui plus tard travaillèrent encore à d'autres parties du monastère.

Pendant que ces nombreux artistes sculpteurs travaillaient à la zone inférieure de la façade, jusqu'à la première loge, Erasme de Rotterdam, traversant la Lombardie pour aller de Turin à Boulogne, s'arrêtait à la Chartreuse de Pavie. L'activité déployée pour la richesse du monument, là au milieu de la tranquillité des champs, la foi et l'enthousiasme qui animaient encore les ciseaux des sculpteurs dut paraître une dissonance au philosophe de Rotterdam, qui dans le *Convivium religiosum* se demandait avec mélancolie: « pourquoi donc prodiguer tant d'argent « pour élever un temple, destiné seulement aux psal- « modies de quelques moines, qui seront dérangés « par l'affluence de ceux qui recherchent seulement « le luxe des marbres? »

On dirait que la plainte d'Erasme ait contribué à rompre le charme de cet accord admirable entre le sentiment religieux et le sentiment artistique, qui, depuis plus d'un siècle, ammassait tant de trésors d'art; car, après la visite d'Erasme, les travaux de la façade ont duré encore pendant trente années environ, mais à la hâte, simplifiés, sans la passion et la grâce qui avaient animé la partie inférieure. Seulement quelques bas-reliefs, quelques médailles ou bu-

stes, interrompent la nudité des lignes architectoniques; mais ce sont des bas-reliefs ou des sculptures qui se présentent en parties comme les restes et les résidus de l'ouvrage exécuté pour la zone inférieure



Vestibule d'accès à la Chartreuse.
(Dessin de L. Bisi).

et qu'on a voulu en quelque sorte utiliser. Le souffle de l'art, gardé par une tradition vivante et non interrompue jusqu'alors, avait cessé pour toujours; la vibration artistique ne tarda pas à tarir n'ayant pas même la force d'achever la façade.

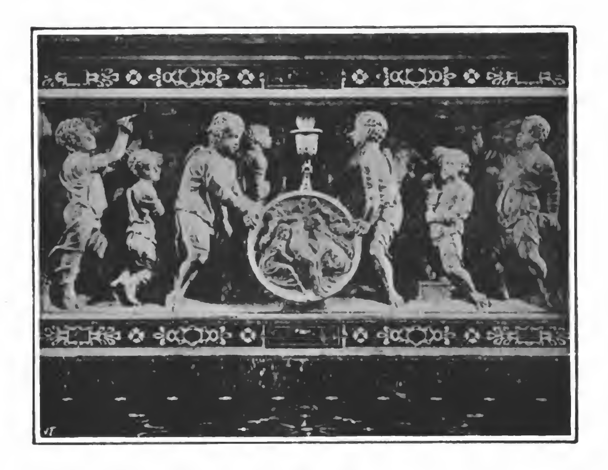
La dernière création artistique, qui se rattache directement à la tradition purement lombarde, devait être la décoration peinte du vestibule d'accès à la Chartreuse, exécutée en 1508 par le peintre Bernardin de' Rossi de Pavie.



LES vicissitudes politiques et militaires qui tourmentèrent sans cesse la Lombardie pendant les premières trente années du XVIe siècle ne furent pas les seules causes qui contribuèrent à disperser le groupe d'artistes qui depuis un siècle vivaient autour de la Chartreuse, transmettant de génération en génération les traditions de l'art. Le sentiment religieux lui-même, à cause des modifications qu'il devait subir pour tenir tête à l'envahissement de la Réforme, n'était plus capable d'exciter ni de cultiver les veritables traditions de l'art. Jean Galéas, en disposant que le nombre des Chartreux ne devait être plus de vingt-cinq, avait voulu assurer autour du monument de la Chartreuse le calme et la solitude, qu'il croyait les éléments les plus essentiels pour la jouissance esthétique des merveilles d'art qu' il y avait initiées. Mais en 1514 les Chartreux demandaient déjà l'autorisation d'agrandir le monastère en construisant encore trente-six cellules: le Prieur demandait aussi de pouvoir transformer les cellules qui existaient déjà « reparare cellas jam factas et antiquas, ipsasque re« ducere ad modernam consuetudinem, similiter refec« torium et dormitorium fratrum ceterasque officinas ».

Il est facile de penser aux dommages que devait apporter cette réduction « ad modernam consuetudinem » de tous les édifices du monastère. Toutes les fenêtres ogivales en terre cuite et celles circulaires ont été bouchées, en substituant de simples fenêtres rectangulaires qui, malgré la correction des détails — encore caractéristique pour ce moment de l'évolution artistique — ont detruit la sévère unité de la construction primitive.





CHAPITRE VIII.

La Chartreuse de Pavie et les vicissitudes de guerre au commencement du XVIe siecle — Campement de Prospère Colonna à la Chartreuse en 1522 — La battaille de Pavie, entre les troupes françaises et celles de la Ligue, dans le parc près de la Chartreuse — François I prisonnier — Campement du Duc de Bourbon en 1527.

Les vicissitudes de guerre, qui pendant les premières trente-six années du XVIe siècle affligèrent la plaine lombarde, donnant lieu à neuf changements de gouvernement, eurent une fâcheuse influence sur le tranquille développement des travaux de la Chartreuse. Les incursions continuelles des bandes soudoyées de Français, de Suisses, d'Allemands et d'Espagnols contribuaient à une tension des esprits peu propice aux sereines manifestations de l'art. En 1522 Prospère Colonna — commandant les troupes de la Ligue qui après la bataille de la Bicoque, s'était constituée entre Charles V, le Pape et le Duc de

Milan — faisait camper son armée autour de la Chartreuse. Trois ans après, les environs de la Chartreuse furent le champ d'un mémorable combat, passé dans l'histoire sous le nom de bataille de Pavie; et comme François I, après s'être vaillamment défendu, fut fait prisonnier et, selon la tradition, conduit à la Chartreuse, il peut être intéressant de reconstituer, d'après les mémoires du temps, les différentes péripéties de cette journée de bataille.


U mois de février de l'an 1525, les troupes impériales protégeaient Pavie, menacée par l'armée de François I, campé à Mirabello, entre la Chartreuse et Pavie. Les troupes impériales s'étaient concentrées dans cette ville et le long du Tessin, sous le commandement du Bourbon, du Marquis du Vasto et de Don Antoine de Leyva. Selon l'écrivain Capino « les « Allemands dans Pavie, étant restés sans vin, com- « mencèrent à ne pas garder l'obéissance habituelle, et « Don Antoine avait une grande crainte». En même temps les soldats campés attendaient en vain d'être payés, car on avait intercepté la somme de 100.000 ducats destinés à la solde des troupes. Alors les chefs « redoutant des révoltes au dedans et au dehors » décidèrent de tenter l'aventure. Le soir du jeudi gras, après avoir réuni les troupes concentrées dans le château de Pavie et celles qui étaient campées, on décida de marcher vers Mirabello, où se trouvait le quartier général de François I. La marche nocturne fut quelque peu retardée par la nécessité d'aplanir les routes, pour le passage des artilleries, qui arrivèrent à la muraille du parc, seulement le matin du vendredi. Les troupes à pied, avec des poutres en fer, ouvrirent trois brèches dans la muraille, deux vis-à-vis de Mirabello et la troisième à un demi-mille

de distance vers Milan, près de la Chartreuse. Les artilleries de champ, 600 fusilliers espagnols, et les troupes italiennes purent ainsi pénétrer dans le parc. Tous les soldats impériaux avaient eu l'ordre de mettre une chemise ou un drap de lit blanc sur l'armure, avec une bande rouge, comme insignes de l'empereur.

Le gros de l'armée venait après Verrey en tête avec 300 chevaux, le Bourbon avec 100 lances et Alançon à l'arrière-garde avec 200 lances. On calculait les troupes espagnoles à 25.000 hommes.

Les Français, s'étaient fortifiés à Mirabello avec des tranchées et des remparts pour repousser l'assaut des Espagnols. A peine virent-ils l'artillerie espagnole pénétrer par surprise dans le parc à travers des brèches pratiquées dans le mur d'enceinte, qu'ils donnèrent l'alarme arrivant d'abord à mettre en fuite les fusiliers — qui avaient pénétré dans le parc par la brèche la plus éloignée de Mirabello — en leur prenant les six pièces d'artillerie. Mais le marquis de Pescara profitant des deux brèches vis-à-vis de Mirabello, s'élance courageusement à l'assaut avec les troupes allemandes et espagnoles, et quoique blessé, il réussit à regagner les six pièces d'artillerie avec trois autres, appartenant aux Français: le marquis du Vasto s'introduit à son tour dans le parc, se dirige vers Pavie, pour se rallier aux autres troupes espagnoles, qui du Château marchaient à son secours: mais il s'aperçoit que François I va contrarier le mouvement du Pescara, alors il se replie à droite « et se trouva ainsi à côté du Roi, et avec des ar- « quebuses faisait tomber cette baronnie et gentils- « hommes de France comme des poires bien mûres ». La bataille fut ainsi engagée sur toute la ligne, de l'avant-garde à l'arrière-garde, mais cependant « le « Roi gagnait plus qu'il ne perdait » ; le Capino ajoute « Les suisses, tiraient bien quelques pièces d'artil- « lerie du côté des impériaux, mais soit miracle ou

« trahison, ils tiraient si haut, qu'ils ne blessaient « personne ».

Enfin les troupes espagnoles qui venaient du château de Pavie, sous les ordres de Leyva, arrivent sur le champ de bataille « et repoussent le Roi; quand « les Suisses s'en aperçurent ils se mirent en fuite sans « même attendre d'être assaillis; alors les impériaux « redoublent d'audace et de force, poursuivent les « ennemis, en prennent et en tuent. Le bon Roi très-« chrétien chercha de se sauver en résistant avec ce « qui lui était resté de la noblesse française: autant « de fois il était répoussé, autant de fois il retournait « au combat et il tua de sa main le marquis de Ci-« vita S. Angelo. Il courait enfin vers les Suisses, ou « pour se sauver avec eux ou pour les faire combattre, « lorsque les fantassins lui tuèrent son cheval, un bai « genet. La Motte à la suite du Bourbon, le reconnut « pour le Roi, et se mit à crier: " le Roi, le Roi ,,. « Le bruit arriva jusqu'au Vice Roi qui accourut; « mais peu s'en fallut qu'il n'arrivât trop tard, car « oubliant qu'on devait le faire prisonnier, ils allaient « le tuer; il lui ôta le cheval de dessous, l'aida à se « lever, et alors le Roi lui dit qu'il se rendait à l'em-« pereur. Ainsi — dit le Capino — sa Majesté fut « prise et se termina la journée ».

Le Roi de France montra une valeur et un courage qui sont affirmés par tous les récits du temps. On ne peut passer sous silence la description de la reddition de François I, contenue dans une relation de la bataille, qui fut expédiée à la Sérénissime et qui se trouve dans les *Diarii* de Marin Sanudo: selon ce rapport, lorsque François vit tués tous les gens de sa suite « il se retira vers Mirabello combattant lui « seul et de telle façon qu'il brisa sa lance; et trois « lances furent rompues sur lui, qui opposa toujours « une vaillante résistance; mais quand un coup d'ar-« quebuse tua son cheval au-dessous de lui, il resta

« debout et combattit encore avec l'estoc se défendant « longtemps, et à un arquebusier qui voulait le tuer « il dit qu'il était le Roi; tout de suite fut devant « lui Monseigneur de La Motte qui le connaissait; « il le défendit et le fit prisonnier. Alors tous les « capitaines espagnols accoururent voir le Roi, se « jetèrent à ses genoux et lui baisèrent les mains et « les pieds. Monseigneur de Bourbon, à peine vit-il le « Roi de loin, mit main à l'épée, la leva en l'air et « la remit tout-de-suite dans son fourreau; devant le « Roi, il descendit de cheval et s'en alla lui faire « révérence, et lui baisa la main et le genou et le « consola ». D'une autre relation que Sanudo nous a gardée, nous prenons les notices suivantes sur le butin qu'on fit aussitôt sur le corps du Roi « les per- « sonnes présentes quand le Roi fut fait prisonnier, « eurent qui une chose, qui une autre. Un certain « Marchino espagnol, au service de l'abbé de Nazaret « eut les éperons d'or, un chevau-léger une manche « de brocart blanc toute taillée et garnie. Un autre « espagnol eut l'estoc fourré de velours cramoisi, et « un autre eut une bande, que le trés-chrétien portait « à travers la poitrine; cette bande était de brocart « d'or pareille à une étole de prêtre; elle était ornée « de plusieurs croix en soie et entr'autres d'une en « or massif, qui avait une émeraude à une extrémité, « un diamant à une autre, à une autre une perle et « à la dernière le caston était vide sans joyau, et au « milieu il y avait un crucifix en relief tout d'or, dans « lequel il y a, dit-on, un morceau de bois de la croix « du Christ. On évalue cette croix du prix de 1000 du- « cats environ sans la relique: Monsieur Hiromino « Moron dit qu'elle appartenait jadis au Roi Louis, « qu'on la lui avait vue sur le bras et qu'elle était « on ne sait à qui. Le nommé très-chrétien fut blessé « à la cuisse gauche et à la main d'une petite bles- « sure et se frottant la figure il tâcha de sang son

« nez, en sorte que plusieurs ont cru qu'il était blessé « au visage, ce qui n'était pas vrai ».

'APRÈS la tradition, le Roi de France, une fois fait prisonnier a été conduit le soir même à la Chartreuse de Pavie, tandis que les moines entonnaient le verset :

« Coagulatum est, sicut lac cor meum
« Ego vero legem tuam meditatus sum »

et le malheureux Roi accordait sa voix à celles des moines pour chanter le verset suivant:

« Bonum mihi quia humiliasti me
« Ut discam justificationes tuas ».

Le soir même François I annonça à sa mère, Louise de Savoie, la défaite subie par ces mots « de toute « chose ne m'est demeuré que l'honneur et la vie qui « est sauve »; phrase qui passa à l'histoire, quelque peu modifiée « tout est perdu fors l'honneur ».

D'autres relations espagnoles rapportent comment le Roi, après avoir été fait prisonnier, se montra calme et effable et que passant du mur du parc au campement, il put se rendre compte de l'étendue de la bataille et de la défaite essuyée. Des milliers de cadavres jonchaient le terrain, et parmi eux la fleur de la noblesse française.

Lorsqu'il fut arrivé au camp il serra la main au Marquis du Vasto, et lui dit: « Marquis, je vous prie, « ni vous, ni vos cavaliers, ne me traduisez prison- « nier à Pavie, car ce serait pour moi une honte trop « grave de n'avoir pas su conquérir cette ville et de « m'y voir prisonnier ».



LA FAÇADE. — PARTIE INFÉRIEURE PAR CRISTOFORO MANTEGAZZA, GIOVANNI ANT. AM
(1473)



ADRO ET BENEDETTO BRIOSCO. — PARTIE SUPÉRIEURE PAR CRISTOFORO LOMBARDO.
530).

La relation déjà citée, de Jacques de Nocera, adressée à la Sérénissima, dit que le Bourbon, après avoir embrassé et conforté le Roi de France, « le conduisit « dans Pavie; le soir il le fit souper et le Vice-Roi « lui donna lui-même l'eau ; et Monseigneur de Bour-« bon tenait la nappe et ces seigneurs tous les deux « le servaient en se tenant debout ». Dans un autre rapport on dit comment « Monsieur le Vice-Roi en-« voya dire au Duc de Milan, qu'il vînt lui parler « à Pavie, c'est-à-dire à la Chartreuse: et le Duc par-« tait pour la Chartreuse ». On peut bien comprendre de tout cela qu'en parlant de Pavie on entendait parler de la Chartreuse. Dans une lettre du 5 mars on dit « comment le Duc, à cause des avis qu'il avait reçus, « n'était pas allé à la Chartreuse craignant d'être fait « prisonnier par les lansquenets ».



Deux jours après la bataille, François I était enfermé dans la tour de Pizzighettone où il était visité, le 2 mars, par Paul Luzasco envoyé par le Marquis de Mantoue. Ce Luzasco rapporte que « entrés « dans le château, nous avons vu le Roi très-chrétien, « Monseigneur Monmorancy et Monseigneur de Brion « et un neveu de Monsieur le Vice-Roi qui jouaient « à la balle avec la corde ». Le Roi fit part à l'envoyé de ses impressions sur la bataille livrée peu de jours auparavant; « Sa Majesté dit que s'il eût pu « choisir lui-même le terrain pour donner bataille, il « n'aurait su le trouver ni plus beau, ni plus vaste; « qu'à l'instant où le camp impérial entra dans le « parc, il éprouva une grande joie, car il vit tous les « avantages; d'autant plus qu'il avait 14 pièces d'ar-« tillerie qui travaillaient ». Le Roi parla aussi de la trahison des Suisses: « entendre les coups de fusils « des espagnols et se mettre en fuite ce fut pour ces

« poltrons de Suisses la même chose. Sa Majesté dit « que de cinquante de ses gentilshommes qui étaient « de sa garde, tous sont morts ou pris auprès de lui ; « lui-même reçut une balle dans le flanc et une autre « dans l'épaule ; mais il n'a pas souffert car les armes « sont parfaites, et selon un capitaine espagnol, deux « porte-faix ne les porteraient pas. Sa Majesté a été « blessée par un estoc, mais elle n'en souffre pas ; que « V. E. songe qu'il joue à la balle ».

Le soir même de la grande journée, le Vice-Roi avait fait une courte relation de la bataille au Doge : « il me paraît convenable de vous avertir directement « qu'aujourd'hui a eu lieu une bataille entre cette « fidèle armée et celle du très-chrétien Roi de France ; « des deux côtés on fit son devoir, enfin dans l'espace « d'une heure avec des pertes légères de notre part, « on a eu la victoire ». Dans les différentes relations sur la bataille arrivées jusqu'à nous on n'est pas d'accord sur le nombre de morts et de noyés dans le Tessin ; les unes parlent de 12.000 morts dans le camp français et de 100 dans le camp impérial ; les autres attribuent au camp français une perte de 6000 hommes morts et prisonniers et 8000 Suisses et Grisons noyés. Les chiffres rapportées par l'ambassadeur vénitien nous semblent les plus probables, c'est-à-dire 3500 morts français et 2000 noyés dans le Tessin, avec 2000 Suisses prisonniers. Ce dont on ne peut douter c'est que la bataille fut fatale pour les chefs français, car l'amiral Bonnivet et son fils, le maréchal La Palice, monseigneur de la Trémouille, monseigneur Boysi d'Amboise, le grand écuyer Galéas de Saint Sévérin, monseigneur de Lorraine, le Duc de Suffolk, héritier du trône d'Angleterre, et plusieurs autres demeurèrent sur le camp ; avec le Roi de France furent faits prisonniers le Roi de Navarre, monseigneur de Saint Paul, monseigneur de Nevers, et un très grand nombre de chevaliers des meilleures familles françaises.

NTOINE VENIER, orateur de la Sérénissime, se rendant, sept jours après la bataille, de Lodi à Pavie pour présenter ses hommages au Duc de Milan «passa par le logement du « Roi où a eu lieu la bataille; il y reste encore les « vestiges du conflit, ce qui est horrible à voir; il y « a encore les cadavres des hommes et des chevaux; « il y a encore les cavernes qu'habitaient les Fran- « çais, et les tranchées et les remparts ».

Deux semaines après la bataille les morts n'étaient pas encore tous ensevelis « il y en a encore 800 avec « les yeux crevés par les corbeaux ». Les troupes espagnoles étaient campées dans le parc, et deux jours après la bataille il y eut une émeute, car de concert avec les lansquenets qui étaient à Pavie « une fois ve- « nus dans le parc ils ont pris toutes les artilleries des « français et celles des impériaux et ils ont fait com- « prendre au Vice-Roi qu'ils voulaient leur argent et « les payes; et les capitaines ont été obligés de leur « donner une certaine somme d'argent, c'est-à-dire « deux ducats chacun ».

★

Dans une des relations de Marin Sanudo il est dit: « on juge que Dieu a laissé faire cette prise (Du Roi), « afin qu'une bonne paix soit faite entre les Chrétiens, « et que la pauvre Italie pût enfin se reposer et vivre « en paix ». Mais ce souhait ne fut pas exaucé, car deux ans après, la zone de terrain entre Milan et Pavie était de nouveau disputée par les armées commandées par le Bourbon et par Lautrech, et la Chartreuse servait de campement aux troupes espagnoles.







CHAPITRE IX.

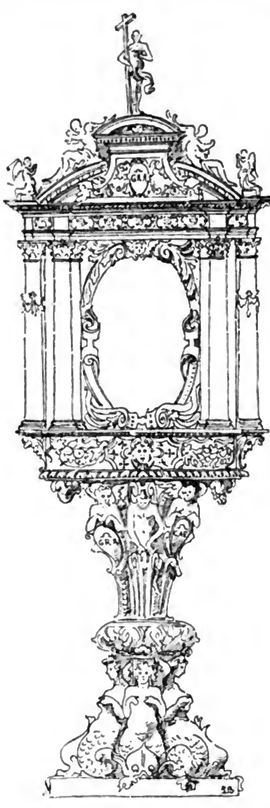
Le maître-autel, la nouvelle sacristie, les bronzes — François Briosco, André Solari, Annibal Fontana, Daniel Crespi, Galéas Alessi, Fr. M. Richino — La Palais ducal — Les hôtes célèbres à la Chartreuse.



LE traité de Bologne, en établissant en Lombardie la domination espagnole, après tant de vicissitudes de guerre, assura une période de tranquillité à la Chartreuse et permit la reprise des travaux. Fichard, qui visita la Chartreuse en 1536, vantait les richesses de la façade dans les parties où elle était achevée; il mentionnait le mausolée de Jean Galéas « elegantissimum albissimi marmori » le triptyque en ivoire qui se trouvait sur le maître-autel et les deux caisses, elles aussi en ivoire sculpté, gardées dans la Sacristie, comme on a déjà vu à la page 35.

La construction du temple étant achevée, ainsi que les arrangements du monastère, les Chartreux étaient sollicités sans cesse d'accomplir la volonté de leur

fondateur en destinant les revenus en aumônes; mais ils prétextérent la necessité d'autres travaux pour l'exercice du culte, dans le but de pouvoir continuer à se servir des larges moyens qu'ils avaient à leur disposition. C'étaient d'abord les choraux peints en miniature; ensuite la construction d'un nouveau maître-autel d'une richesse exeptionelle; les candélabres en bronze; les précieux parements sacrés; plus tard c'était le renouvellement des autels dans les chapelles, avec des marbres de plus grand prix qui absorbait leurs soins et la construction d'une nouvelle sacristie pour le besoins accrus du service religieux. Enfin les décorations de peinture, plus éclatantes que celles du Bergognone et de Jacopo de Motis, les riches devants pour les autels sculptés, ou en exquise marqueterie de marbre, les châsses renouvelées, les clôtures en bronze des chapelles, l'agrandissement de la *foresteria;* tout cela appelait encore une colonie d'artistes autour de la Chartreuse.



Ostensoir de la Chartreuse
(XVIe siècle).


'ÉTAIT ainsi une nouvelle période de manifestations artistiques qui se développait, mais au lieu du sentiment religieux, on visait à l'éclat et à la richesse de la matiére, et à la recherche de l'exécution; on a ainsi des manifestations qui ne manquent pas de valeur réelle, mais qui n'ont aucun lien avec la structure primitive et la tradition artistique du siècle précédent.

Heureusement la Chartreuse s'enrichit à cette époque de deux objets d'art d'un grand prix et d'un intérêt particulier pour l'église, c'est-à-dire des statues funéraires de Ludovic le More et de Béatrix d'Este, sculptées par Christophe Solari, dit le Gobbo, et destinées au monument sépulcral qui, d'après le dessin de Jean de la Porte, devait s'élever dans l'église de S. M. des Grâces à Milan: le monumeut avait été dispersé par suite des révolutions politiques, dans la première partie du XVIe siècle. Les deux statues achetées par Oldrado Lampugnani en 1564, au prix de 38 écus, furent transportées à la Chartreuse la même année.

Ainsi, peu de mois après la sépulture définitive des restes de Jean Galéas Visconti dans le mausolée, on déposa dans la même église les statues funéraires de Ludovic et de Béatrix comme pour satisfaire en partie la volonté de Jean Galéas qui avait rêvé de faire de la Chartreuse le tombeau de la famille Visconti.



CANDÉLABRE EN BRONZE

D'ANNIBAL FONTANA

(1580).



OBÉLISQUE EN BRONZE
D'ANNIBAL FONTANA.

GRANDIOSE plus que toutes les autres œuvres du XVII siècle est la decoration dans l'abside de l'église, destinée à être le cadre digne du maître-autel. L'autel qu'en 1515 Pasquier Le Moyne avait vu à la Chartreuse décoré avec « une table d'albastre très magnifique à bien petits personnages » avait été remarqué aussi par Fichard en 1536 ; ce fut donc seulement après cette époque que les Chartreux, ne trouvant pas assez remarquable le tryptique d'ivoire, voulurent le remplacer par un tabernacle qui par la richesse des pierres dures, des marqueteries en marbre et des bronzes, eût à constituer la note la plus marquée et la plus éblouissante pour le visiteur de la Chartreuse.

LA NOUVELLE SACRISTIE.

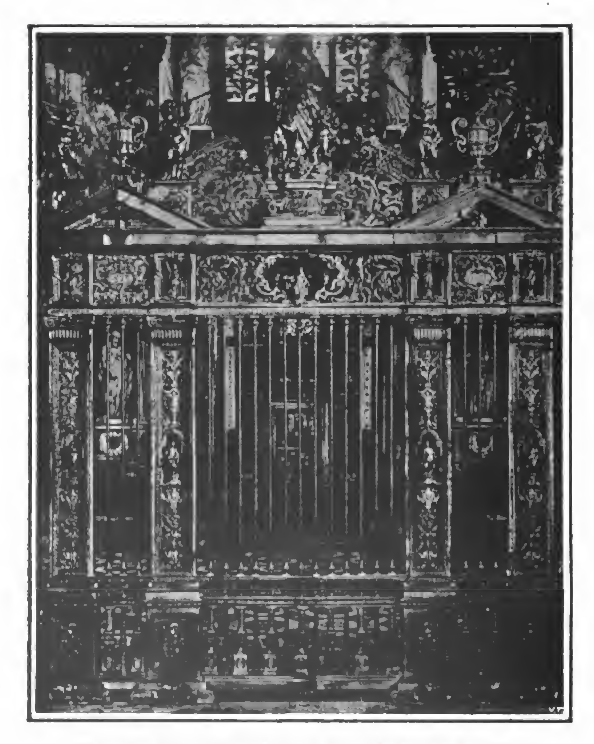


(XVIe siécle).

On attribue à François Briosco, fils de Benoît, la composition de cet autel, auquel travaillèrent plusieurs artistes: François Brambilla exécuta les panneaux en bronze; Ange Marini, sicilien, fit les petites statues, en bronze elles aussi; Thomas Orsolino sculpta les deux anges aux deux côtés de la table de l'autel, et le bas-relief du devant d'autel, au centre duquel on admire une médaille très fine de la descente de croix, qu'on croit de Christophe Solari. (Voir la gravure à la page 75). Les frères Sacchi commencèrent au maître-autel les travaux de marqueterie (mosaïque) en marbre, developpés ensuite aux chapelles, et auxquelles travaillèrent plusieurs générations de la famille Sacchi, qui en 1782, lorsque le couvent fut supprimé, avait encore son atelier à la Chartreuse. Annibal Fontana, le célèbre fondeur en bronze laissait à la Chartreuse l'empreinte de son puissant génie, par les candélabres et les obélisques qui ornent la table et la balustrade du maître-autel (voir la gravure page 123), et mieux encore par les candélabres placés aux deux côtés du transept (voir la gravure page 122). Il faut ajouter à ces artistes, Daniel Crespi, qui développait au-dessus des stalles, par des fresques d'une coloration énergique, ses compositions fantaisistes. En même temps, le bâtiment érigé, un siècle auparavant, entre l'église et le grand cloître, se transformait dans la nouvelle sacristie, pour ouvrir un autre champ à la fantaisie des artistes. André Solari — de la famille du célèbre sculpteur Christophe, dit le Gobbo — peignait le tableau pour l'autel de la nouvelle sacristie, avec le sujet de l'Assomption, tableau qui fut achevé plus tard par Bernardin Campi: Virgile de' Conti, Jean Paul Gazza et le Taurino, travaillaient aux armoires en bois, richement sculptées le long des parois; et plus tard Pierre Sori de Sienne décorait les voûtes de ses fresques.

Dès l'an 1544 les Chartreux avaient songé à la mi-

CLÔTURE DU TRANSEPT.



François Villa, Pierre Paul Ripa, Ambroise Scagno.
(1660).

CLÔTURE DU TRANSEPT.



François Villa, Pierre Paul Ripa, Ambroise Scagno.
(1660).

niature des choraux, gardés à présent dans la nouvelle sacristie, en confiant leur execution au Père Evangéliste de la Croix, chanoîne de Casoretto près de Milan. A ces choraux travaillèrent en 1551 le chanoîne de la Passion, Pie Carcano, et en 1567 le Père Benôit de Corteregia, qui travailla aussi pour le Pape Pie V. La clôture en marbre du chœur remonte à l'an 1575; c'est l'œuvre de l'architecte milanais Martin Bassi. La Chartreuse eut à cette époque la coopération de Galéas Alessi, le célèbre architecte pérugin qui érigea à Milan le Palais Marino e le front de l'église de Sainte Marie près de Saint Celso. Alessi donna aussi les dessins pour les pinacles sur les contreforts des côtés de l'église,



Bénitier (Arch. G. Alessi).

et pour le sarcophage de Jean Galéas Visconti; on peut lui attribuer aussi les décorations en stuc de la clotûre du chœur et les bénitiers.

Les riches clôtures en fer et en bronze dès les chapelles et du transept, appartiennet au XVIIe siècle. Elles furent exécutées vers 1660 par François Villa, Pierre Paul Ripa et Ambroise Scagno, artistes milanais.

L'idée d'achever la façade, dont la construction s'était arrêtée vers le milieu du XVIe siècle, avec une ligne horizontale, dura longtemp, engageant plusieurs architectes à formuler des solutions qui heureusement n'eurent même pas un commencement d'execution.



Project pour le couronnement de la façade dessin du XVIIe siècle.

Toutes ces solutions se fondaient sur le dessein de surélever la partie de milieu de la façade, en la couronnant avec l'ornement d'un grand cadre, destiné pour un bas-relief de proportions si colossales, qu'il aurait contrasté inévitablement avec l'élégance et la finesse d'exécution des parties inférieures de la façade.

Tous ces ouvrages, inspirés à une idée de richesse et de luxe écrasant le sentiment religieux, enlevaient toujours plus de la Chartreuse la note de simplicité monastique, qui n'avait pas empêché au XVe siècle la création d'un si grand nombre d'ouvrages d'art.

En 1581 Montaigne visitait la Chartreuse et en recevait une impression de luxe extraordinaire, non seulement dans les édifices « mais dans le nombre des serviteurs, des chevaux, des voitures, des manœuvres,

des artistes » et il déclarait avoir visité la cour d'un très grand prince et non un monastère.

L'affluence des visiteurs à la Chartreuse, et l'importance que le monastère avait acquise en dehors des œuvres d'art, qui après le XVIIe siècle ne constituaient plus par elles-mêmes le véritable attrait des visiteurs, amenèrent les Chartreux à construire un nouvel édifice pour recevoir honorablement les hôtes. Il démolirent le vieux bâtiment qui donnait sur la place de l'église, pour élever le Palais Ducal auquel on travaillant vers 1625, et dont Fr. Marie Richino, le célèbre architecte, donna le dessin. Les occasions de receptions des personnages importants ne manquaient pas à la Chartreuse. En 1649, le 9 du mois d'août, la Reine Marie Anne, fille de l'Empereur Ferdinand et femme de Philippe IV d'Espagne, en allant de Milan à Pavie « s'arrêta à la Chartreuse et « le soir elle fut rencontrée à Pavie avec un dais ».

Six ans après c'était le prince Thomas de Savoie, général en chef du Roi de France, qui étant campé près de Pavie, et tandis qu'on ouvrait les tranchées contre cette ville « demeurait à la Chartreuse ».

En 1702, le 17 juin, Philippe IV, en se rendant à Milan pour y faire son entrée triomphale sur la Porte Ticinese, fut accompagné par les troupes et les Grands d'Espagne à la Chartreuse « où il dîna chez le Prieur D. Ignace Buono, qui le traita splendidement ».

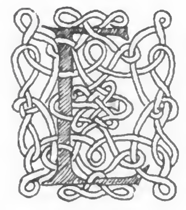




Les dernières distributions de vivres aux pauvres · (1881).

CHAPITRE X.

La suppression du Monastère — Dispersion d'objets d'art — Le sarcophage de Jean Galéas Visconti dépouillé — Abandon de la Chartreuse — Retour de moines — Les stalles du chœur restaurées — Derniéres vicissitudes des Chartreux — La suppression définitive — Restaurations récentes.



EN 1782 un arrêt de l'empereur Joseph II supprimait les Chartreux, et le monastère de Pavie restait abandonné, peu d'années avant que les perturbations politiques, à la fin du siècle XVIIIe eussent renouvelé autour de la Chartreuse le spectacle d'armées étrangères qui se disputaient la possession de la Lombardie. En 1784 on avait confié la garde du vaste bâtiment à quelques pères cisterciens, et plus tard aux pères Carmélites déchaussés de Varèse et Concesa, auxquels se joignirent en 1805 ceux de S. Charles de Milan, supprimés à leur tour en 1810, par un arrêt de Napoléon.

Il est facile d'imaginer combien ces changements devaient nuire au monument. Au milieu de la dispersion de tous les meubles, des ornements sacrés et des objets d'art d'un intérêt secondaire — dont il serait impossible de rendre compte — il reste le souvenir de quelques graves dispersions et de quelques vandalismes.

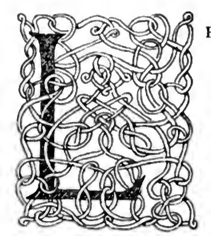


ORSQUE les Chartreux furent supprimés, on tranporta les choraux peints et enluminés, dont on à parlé au chapitre IX, à la Bibliothèque Braidense de Milan, où il furent gardés en attendant de les remettre à leur place originaire. Mais parmis le œuvre d'art les plus importantes qu'on emporta de l'église après la suppression des Chartreux, on ne doit pas oublier le tableau en six compartiments du Pérugin, dont on a parlé au chapitre VI. Cette œuvre, assignée d'abord à l'Académie de Brèra en 1784, fut vendue en partie à la famille Melzi en 1796, pour passer plus tard en 1856 à la Galerie Nationale de Londres: en 1793 on enleva toutes les couvertures en plomb de l'église et du monastère, pour en tirer le plomb destiné aux armements militaires. Le passage des troupes françaises, dirigées sur Pavie sous les ordres du général Bonaparte, qui allait punir par le sac le révolte de cette ville, ne fut certainement pas sans danger pour l'intégrité du monument. On se demande avec étonnement comment au milieu de l'acharnement qui mutilait et endommageait tous les emblèmes nobiliaires, ceux des Visconti et des Sforza peints ou

sculptés partout à la Chartreuse aient pu lui échapper; peut-être est-ce le grand nombre même de ces armoiries qui les sauva d'un vandalisme qui demandait une trop grande peine, sans présenter aucun avantage matériel. L'appât d'un gain immédiat dut au contraire exciter à la profanation du tombeau de Jean Galéas; ce tombeau, par sa richesse extérieure, ne pouvait que laisser espérer un riche butin. Ainsi, en 1799 le général Berthier fit ouvrir le sarcophage du fondateur de la Chartreuse, et parmi les différents objets dont on dépouilla les cadavres de Jean Galéas et d'Isabelle de Valois, on mentionne deux sceptres, aux armoiries ducales en émail, qui selon les traditions du temps, auraient passé à la famille Visconti Ajmé.



A LA dernière suppression, arrêtée en 1810 par Napoléon, la garde de la Chartreuse était restée confiée uniquement à un prêtre, autrefois Carmélite déchaussé, dépendant du subéconomat des bénéfices vacants de Pavie. Après la chute du Royaume d'Italie, le gouvernement autrichien s'intéressa à la Chartreuse; il assigna un fond pour l'entretien des édifices, mais c'était une rente insuffisante, soit en rapport de la largesse des moyens qui avaient toujours été à disposition de la Chartreuse, soit en rapport du développement et de l'importance des bâtiments. Le silence claustral d'autrefois, étais devenu le silence de l'abandon; et le sentiment de l'art qui avait créé les merveilles de la Chartreuse, ne trouvait aucun écho dans l'imitation froide et monotone de l'art ancien, qu'on suivait au commencement du siècle, en opposition ouverte avec les différentes manifestations de l'art du moyen âge et de la renaissance.


es Chartreux, soixante ans après avoir quitté leur résidence favorite, y retournaient, grâce à l'arrêt de l'empereur Ferdinand I, en date du 17 juin 1843. La prise en possession eut lieu le 21 décembre de cette année par un acte solennel, avec l'intervention des autorités civiles et ecclésiastiques. A ce retour des Chartreux s'intéressa le comte Jacques Mellerio, qui légua en mourant une partie de sa fortune à profit de la Chartreuse.

Un autre patricien milanais montrait son zèle éclairé à profit du monument. Le chœur des convers — ouvrage commencé, comme on a vu, en 1493 par Barthélemy Polli, et continué après 1502 par Jacques du Majno — avait été détruit à l'époque de la suppression de l'ordre des Chartreux, et le gouverneur de Milan, le comte de Wilzech, ayant acquis les stalles, les avait arrangé à l'usage de bibliothèque dans la maison Serbelloni, sur le Corso de Porte Orientale, aujourd'hui Corso Venezia. Le chœur des moines avait até abandonné comme toutes les autres œuvres d'art de la Chartreuse pendant la période de temps qui s'écoula depuis l'an 1782 jusqu'à l'an 1843, époque du retour des moines à la Chartreuse, comme on l'a déjà dit.

On doit au Comte Ambroise Nava — qui avait déjà fait don aux Chartreux d'un riche porte-choraux en bois sculpté — le travail de la restauration du chœur. Après le nettoyage général et soigné, qui raviva les couleurs des différents qualités de bois, on compléta les parties de marqueterie qui manquaient en bouchant avec des mastics de différentes couleurs les

nombreux trous des vermoulures, et on refit après quelques nuances de teinte et les dorures d'après les traces originaires, de façon que ce précieux spécimen de l'art de la marqueterie en Lombardie vers la fin du XVe siècle, retrouva son premier éclat.

En vertu de la loi du 7 juillet 1866 relative à la suppression des ordres et des corporations religieuses, les pères Chartreux, réduits au nombre de sept, quittèrent définitivement le Monastère au mois de septembre 1881, pour se transférer à Pavie et se retirer ensuite à Belluno. La Chartreuse de Pavie, étant un des cinq monastères et abbayes mentionnées à l'article 33 de la loi déjà citée (Abbaye de Montecassino, de la Cava de' Tirreni, de Saint Martin de la Scala, de Monréal et de la Chartreuse près de Pavie) dont le gouvernement prenait à charge la conservation des édifices avec les bâtiments de service, bibliothèques, archives, objets d'art, etc., passa à la dépendence du Ministère de l'Instruction Publique.

Tous les travaux nécessaires à la conservation du monument ont été confiés, en 1891, à l'*Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia,* résidant à Milan (*Palais Brera*).



E fut en 1889, avant l'institution de l'*Ufficio Regionale,* qu'on procéda à la Chartreuse à l'inspection du sarcophage de J. Galéas Visconti ; inspection qui n'avait aucune raison admissible, car il n'y avait aucun motif pour douter que le cadavre du fondateur du monastère et de sa première femme, ne fût dans le tombeau, comme il est clairement témoigné par l'inscription gravée sur l'urne même ; la simple inspection des mémoires relatives à l'occupation française, à la fin du siècle dernier, aurait suffi pour ap-

LE GRAND CLOÎTRE.



Le derniers Chartreux — Le dernier Prieur.

prendre que le sarcophage avait été ouvert, comme on a déjà dit, en 1799, et dépouillé des objets de valeur. Cette inspection, que la presse a justement traitée de profanation, n'eut d'autres résultats que d'enlever de l'urne les derniers objets sans valeur qui y étaient restés et de disperser quelques parties des restes de Jean Galéas Visconti.



PENDANT la première période du séjour des Chartreux et dans les premières dix années après leur départ, les travaux de restauration à la Chartreuse n'ont pas eu un grand développement.

Plus importants ont été les ouvrages éxecutés depuis 1890. Parmi les travaux extraordinaires devenus nécessaires par le long abandon de la Chartreuse, on doit mentionner l'arrangement général des toits de l'église, lesquels, particulièrement dans la nef principale, étaient depuis longtemps en mauvais état; on refit aussi le toit du vestibule, afin de décharger le poids de la corniche à lunettes décorée par Bernardin de' Rossi; une œuvre non moins importante fut l'achèvement de la plate-forme le long du côté nord de l'église, le dégagement de l'abside de l'église, par la démolition partielle des bâtiments qu'on y avait adossés, et le dégagement de l'angle sud, de la façade du temple.



PARMI les travaux d'art, on doit remarquer la recomposition des deux statues funéraires de Ludovic le More et Béatrix d'Este, qui avaient été transportées à la Chartreuse en 1564, comme on a dit au chapitre précédent. Ces deux statues étaient restées jusqu'en 1830 encastrées verticalement dans la paroi de l'abside, derrière le

mausolée de Jean Galéas Visconti: en effet dans un guide de la Chartreuse, de 1817, on lit que: « les « deux statues sont enchassées debout, derrière le « mausolée de Jean Galéas »; tandis que dans un autre guide, publié en 1836, on lit: « dans les deux « demi-cercles latéraux de l'autel des reliques, furent « placées, il n'y a pas longtemps, les deux statues « gisantes de Ludovic et Béatrix ». Mais on ne pouvait encore considérer comme définitive cette disposition, car l'examen des deux chefs-d'œuvre ne laissait point de doute qu'ils étaient destinés originairement à se trouver l'un à côté de l'autre. En 1891 on prit donc le parti de réunir les deux statues gisantes, au milieu du transept, et tournées vers l'autel des reliques. Mais la nouvelle disposition des sculptures pouvait tromper le visiteur, et lui faire croire de se trouver devant un véritable tombeau; nous avons donc cru nécessaire de faire graver sur le soubassement cette inscription, qui rappelle l'origine et les vicissitudes principales des sculptures:

· SIMVLACRA · LVD · M · SFORTIÆ · ET · BEATRICIS VXORIS ·
· IN ECCLESIA · POSITA · S · M · GRATIARVM · MEDIOL ·
· ANNO · DOM · MDLXIV · IN HOC · TEMPLO · TRANSLATA ·
· ET · HIC · ANNO · DOM · MDCCCXCI · COLLOCATA ·

Et, quoique l'attribution erronée des sculptures à André Fusina soit désormais oubliée, on a cru utile da rappeler sur le même soubassement, aux pieds des statues, le nom de l'auteur et la date de l'œuvre, selon les indications des documents, en y gravant:

· CRISTOPHORI · SOLARII · OPVS ·
· A · D · MCCCCLXXXXVII ·

Ainsi, après plus de trois siècles, les deux statues sont réunies; et la volonté testamentaire de Ludovic le More, de reposer à la droite de son épouse bien



Ludovic le More et Béatrix d'Este.

Statues pour le monument funéraire qui devait s'élever dans l'église de Sainte Marie des Grâces, à Milan.

(actuellement dans l'église de la Chartreuse - Transept).

Christophe Solari (1497).

aimée, qui n'a pas été satisfaite à cause des vicissitudes politiques qui conduisirent Ludovic à mourir loin de sa patrie, a été exaucée seulement par la puissance du ciseau de Solari.



Nous devons encore remarquer — parmi le dispositions adoptées dans le but de recueillir tous les souvenirs historiques et les fragments épars dans le bâtiments de la Chartreuse — la formation d'un Musée dans plusieures des salles au premièr du Palais Ducal, et d'une Galerie des plâtres dans le même Palais.

Dans les salles du Musée, arrangée recemment on voit une série de fragments intéressants de sculpture, des bas-reliefs et des décorations architectoniques, qui étaient la plupart despersès dans les caves et les magasins de la Chartreuse, et en partie avaient été enchassés dans les parois des arcades et des couloirs pour former des décorations fragmentaires. Il s'agit de restes de monuments existants autrefois à la Char-

treuse. On y remarque un bas-relief représentant de petits amours qui soutiennent un écusson avec les emblèmes des Sforza, qui, à l'origine, se trouvait évidemment dans le soubassement de la façade, à la place d'une des armoiries refaites en 1600. D'autres frag-



Portrait de Jean Galéas Visconti.

ments paraissent comme les restes des pinacles du côté, exécutés par Amadeo (voir à la page 68) et refaits vers la moitié du XVIe siècle par l'architecte Galéas Alessi. Au milien de toutes ces reliques de la Chartreuse, on remarque un bas-relief du sculpteur Bambaja, qui représente une scène de la Passion, que l'on reconnaît facilement appartenant au monument de la famille Birago, qui existait jadis dans l'église de Saint

François à Milan, et qui fut dispersé à l'époque de la démolition de l'église, au commencement du XIX[e] siècle.



Pot en terre émaillée, trouvé dans le tombeau de Jean Galéas Visconti.

Dans une vitrine, disposée dans la salle du Musée, on a recueilli les objets enlevés de l'urne sépulcrale

de Jean Galéas au mois d'avril 1889, c'est-à-dire l'épée sans poignée, le poignard et les éperons de Jean Galéas; quelques fragments d'un livre de prières et un pot en terre émaillée, avec l'emblème de la *biscia* des Visconti.

★

À l'occasion de cinquième centenaire de la fondation de la Chartreuse — 27 août 1896 — l' *Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia* acheva la restauration de la façade du Refectoire, à côté de l'église; et dans la partie inférieure de cette façade, qui remonte à l'époque de Jean Galéas Visconti, on plaça l'inscription suivante, qui rappelle les noms des premiers architectes de la Chartreuse, en même temps que le nom du moine à qui nous devons l'initiative de ce singulier monument:

† BEATVM · STEPHANVM · MACONEM · SENENSEM ·
POST · DVCEM · JO · GALEATIVM · VICECOMITEM ·
ISTIVS · AMPLISSIMI · MONASTERII · PRIMVM
AVCTOREM · AC · PROMOTOREM · AGNOSCITE ·
PRÆCIPVOS · VERO · ARTIFICES · JACOBVM ·
DE · CAMPILIONE · BERNARDVM · DE · VENETIIS ·
CHRISTOPHORVM · DE · CONIGO — VI · CALENDAS
SEPTEMBRIS — ANNO · DOMINI · MILLESIMO
TERCENTESIMO · NONAGESIMO · SEXTO —

IIème PARTIE.

DESCRIPTION DE LA CHARTREUSE

VESTIBULE.



(D'après une eauforte de L. BELTRAMI).

LA CHARTRE

PLAN D'

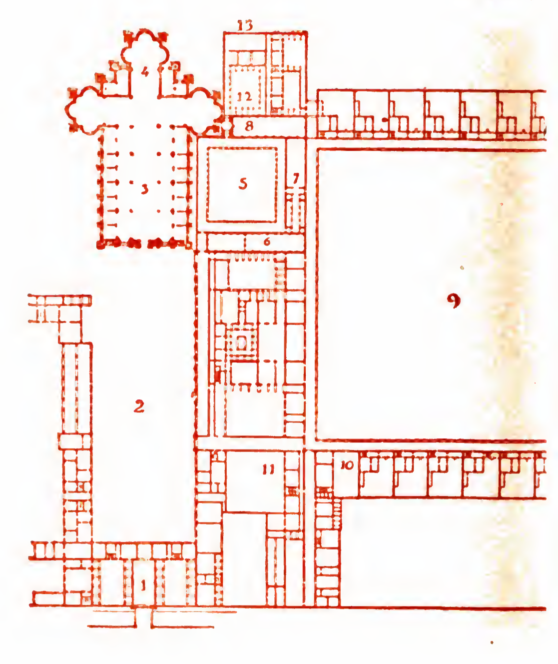
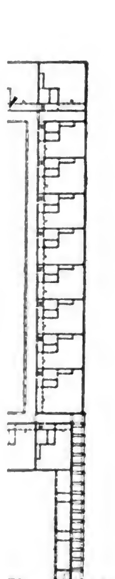


Planche VIII.me

USE DE PAVIE.

ENSEMBLE.



N. 1. Vestibule d'entrée.

» 2. Place devant l'église.

» 3. Église.

» 4. Chœur.

» 5. Petit cloître de la fontaine.

» 6. Réfectoire.

» 7. Bibliothèque.

» 8. Sacristie nouvelle.

» 9. Le grand cloître et les 24 cellules.

» 10. Habitation du prieur.

» 11. Cour du prieur.

» 12. Cour du chapitre.

» 13. Chapitre.

INDICATION

DES PRINCIPALES ŒUVRES D'ART

VESTIBULE.

Voir Num. 1, Planimétrie Générale, Planche VIII.
(Figure à la page 106).

La partie extérieure de l'archivolte et les lunettes du couronnement ont été peintes par Bernardino de' Rossi (1508). Au milieu du vestibule : porte en marbre richement sculptée, avec les médaillons de Philippe Marie et Jean Galéas Visconti. A côté de cette porte, deux figures peintes — Saint Sébastien et Saint Christophe — attribuées à Bernardino Luini. A remarquer la décoration ornementale des voûtes.

PLACE DEVANT L'ÉGLISE.

Voir Num. 2, Planimétrie Générale, Planche VIII.

L'édifice appelé le Palais Ducal, qui fait angle avec la façade du temple, a été construit vers 1625 par Fr. Marie Richino, architecte du Palais Brera et de la grande cour de l' Hôpital à Milan.

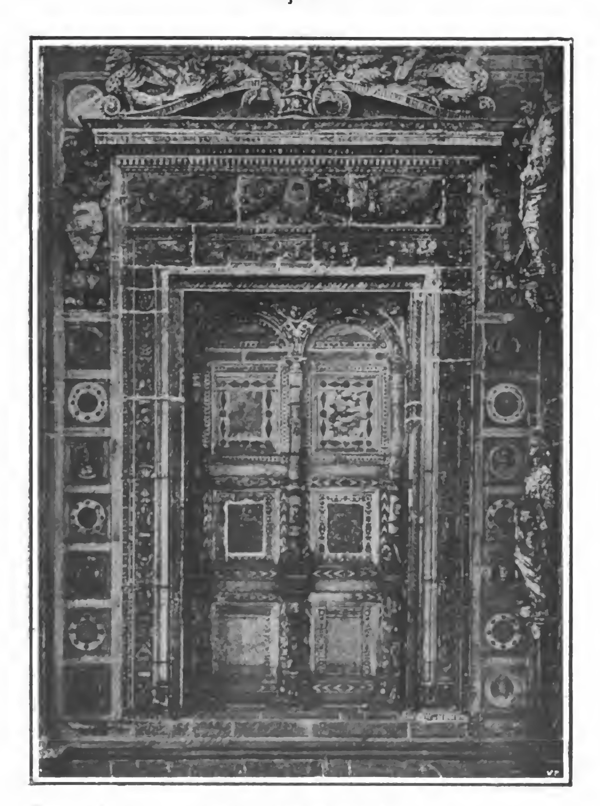
10

FAÇADE.



Une des fenêtres latérales.

FAÇADE.



Une des fenêtres latérales.

FAÇADE.

Voit la Planche VII.
(Figures à pages 76, 78, 82, 97, 102, 148 et 149).

La façade, entièrement en marbre, a été commencée, sur les dessins de Guiniforte Solari, vers 1473, par les frères Mantegazza et Antonio Amadeo, continuée avec le concours de Francesco Briosco, Antonio Della Porta, Gian Stefano da Sesto, Antonio Romano, et toute une troupe de sculpteurs, achevée vers 1540 par Cristoforo Lombardo. Selon la tradition, le peintre Ambrogio Fossano, nommé Bergognone, qui travailla à la Chartreuse pendant les dernières années du XVe siècle, aurait aussi travaillé à la façade.

La partie supérieure de la façade est restée inachevée, suivant une ligne horizontale. Heureusement on n'a adopté aucune des nombreuses solutions en style baroque, étudiées pendant le XVIIe siècle, dont on voit quelques dessins dans les salles du *Musée* (voir page 129).

FAÇADES LATÉRALES ET ABSIDE.

Voir les Planches I et II.

Les façades latérales et l'abside ne se rattachent pas, par le style, à la façade principale, mais s'harmonisent avec la structure intérieure du temple: la terre cuite et le motif des galeries du couronnement y prédominent; les pinacles sur les contreforts du transept sont admirables par la souplesse et l'élégance: les autres sur les contreforts des chapelles ont été dessinés en 1560 par Galeazzo Alessi de Pérouse, architecte du Palais Marino à Milan. La couverture était autrefois en plomb, et fut enlevée en 1798, pendant l'occupation française.

COUPOLE.

La partie inférieure de la coupole a été construite à la fin du XVe siècle ; le petit clocheton a été construit, ou refait pendant le XVIe siècle.

INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE.

NEF DU MILIEU ET NEFS LATÉRALES.

(Gravures pages 43 et 45).

On doit la structure de l'église à Guiniforte Solari, qui, pendant la domination de François Sforza (1450-1466), utilisa les fondations faites à l'époque de Jean Galéas Visconti : on comprend donc l'emploi simultané des arcs en ogive avec les arcs en plein cintre ; la structure des voûtes renforcées par des cordons, et les piliers en faisceau se rattachent encore aux traditions architecturales du moyen-age ; au contraire les décorations des voûtes, avec des motifs géometriques toujours différents et les demi-figures de saints en médaillons, nous portent en pleine renaissance. Cette décoration est de Ambrogio Fossano, nommé Bergognone (1490) et de son frère Bernardino.

Le pavé de l'église, refait vers le 1850 en mosaïque à la vénitienne, reproduit le dessin du pavé original, exécuté en 1490 par Rinaldo de Stauris, de Crémone. Les riches grillages en bronze, qui séparent le corp de l'église du transept, ont été dessinées par François Villa, et exécutées en 1660 par Pietro Paolo Ripa de Milan.

CHAPELLES DE GAUCHE.

Ière CHAPELLE *(Sainte M. Madeleine).* — Tableau d'autel par l'Abbé Peroni de Pérouse : colonnes en « Lumachella » d'Egypte, bases et chapiteaux en

bronze par Annibale Busca. Le devant d'autel est un ouvrage de marqueterie, par la famille Sacchi : à côté de l'autel on voit un lavabo soigneusement sculpté par les frères Mantegazza (1470).

Dans les médaillons de la voûte, Jacopo de' Motis (1478) a représenté des religieuses ; ces médaillons ont été repeints à l'époque du renouvellement presque total des peintures aux voûtes et aux parois des chapelles.

IIème CHAPELLE *(Saint Michel Archange)*. — Retable du Pérugin en six compartiments, dont il ne reste aujourd'hui qu'un seul, celui du milieu, en haut; les autres ont été enlevés à l'époque de la première suppression des Chartreux (1784), et après avoir appartenu à la famille Melzi, il passèrent à l'Angleterre, pour le prix de 100.000 francs. Les trois compartiments inférieurs ont été substitués par des copies, faites en 1586, et à la place de deux compartiments supérieurs on a mis deux fragments d'un retable du Bergognone. Les colonnes de l'autel sont en marbre de Portovenere: le bas-relief du devant d'autel est de Tomaso Orsolino, nommé Volpino, statuaire.

IIIème CHAPELLE *(Saint Jean Baptiste)*. — Tableau de l'autel par J. B. Carlone; colonnes en marbre dit de France. La voûte renferme quatre médaillons avec des figures de Chartreux, malheureusement repeintes. Ils faisaient partie de la décoration de Jacopo de' Motis, artiste qui avait peint aussi le tableau d'autel, à présent disparu, dans lequel figuraient Saint Jean Baptiste et Saint Jérôme.

IVème CHAPELLE *(Saint Joseph)*. — Tableau de l'autel par Pierre M. Neri de Crémone (1641): colonnes en albâtre oriental ; bas-relief du devant d'autel « le Massacre des Innocents » par Dionigi Bussola

(1667). — Au dessus des petites portes de communication avec les chapelles contigües, on voit les traces de l'ancienne décoration: une Madone et un Saint Paul ermite, attribués au Bergognone.

Vème CHAPELLE *(Sainte Catherine).* — Le tableau de l'autel est de Francesco del Cairo, élève du Morazzone: les colonnes sont en marbre dit « noir ancien ». La voûte, décorée par Jacopo de' Motis, a été entièrement repeinte au XVIIe siècle. Il reste encore à la fenêtre une partie de vitrail en couleurs, représentant Sainte Catherine vierge et martyre.

VIème CHAPELLE *(Saint Ambroise).* — Le tableau de l'autel est une œuvre remarquable du Bergognone, qui l'exécuta en 1490. Saint Ambroise est assis au milieu de Saint Satyre, Sainte Marceline, Saint Gervais et Saint Protais: le pavé, dans le tableau, reproduit l'ancien pavé de l'église. Les colonnes de l'autel sont en marbre dit « rouge de France »: le devant est de G. Rusnati (1695). On voit une partie de vitrail en couleurs, avec la figure de Saint Augustin, œuvre qui, d'après les mémoires, serait de Jacopo de' Motis.

VIIème CHAPELLE *(Madone du Rosaire).* — Le retable est du Morazzone (Mazzucchelli Fr.) peint en 1617; colonnes en vert Polcevera; le devant d'autel est de l'artiste Volpino.

TRANSEPT (BRAS GAUCHE).

Voir la III Planche.

Sur la petite porte de communication avec les chapelles de gauche, on voit une fresque du Bergognone, représentant l'*Ecce Homo,* avec un fond azur à têtes d'anges.

MONUMENT FUNÉRAIRE DE LUDOVIC LE MORE ET BÉATRICE D'ESTE. — Au milieu du transept de gauche, on voit les statues couchées de Ludovic le More et de Béatrice d'Este, exécutées par ordre de Ludovic, après la mort de Béatrice (1497), par Cristoforo Solari dit le « Gobbo ». Elles étaient destinées un monument funéraire érigé dans le chœur de l'église de Sainte Marie des Grâces à Milan. Après la dispersion du monument, a la suite des troubles politiques de la première moitié du XVIe siècle, ces deux statues ont été transportées à la Chartreuse en 1564, et fixées à la paroi, derrière le mausolée de Jean Galéas. Au commencement de ce siècle, on plaça les deux statues, séparément, dans les deux absides latérales de ce bras du transept, où elles restèrent jusqu'en 1891 ; à cette époque, elles ont été placées au milieu du transept, l'une à coté de l'autre, selon la disposition primitive (voir la figure page 139).

AUTEL DES SS. RELIQUES. — Tableau par Daniele Crespi, derrière lequel il y a un riche grillage en bronze, exécuté en 1629 par Jer. Castello, qui autrefois gardait les reliques: le devant d'autel en marqueterie est de Valerio Sacchi; riches candélabres en bronze par Annibale Fontana, célèbre fondeur de Milan (1580). Dans la voûte, au dessus de l'autel, le Bergognone a peint le Couronnement de la Vierge, avec les figures agenouillées de Fr. Sforza et Ludovic le More: le fond azur est entièrement à figures d'anges. Le même peintre a exécuté les figures des saints sur les côtés de l'abside, et l'élégante décoration de la partie supérieure des parois et de la voûte. A la fenêtre de l'abside de gauche on remarque le vitrail en couleurs représentant Saint Jérôme, et dans l'autre fenêtre, en face, le vitrail avec la Nativité, qui est moins conservé.

PORTE D'ENTRÉE À L'ANCIENNE SACRISTIE. — Sur le tympan de cette élégante composition on remarque

sept médaillons sculptés avec les portraits des ducs de Milan, depuis Jean Galéas, jusqu'à Ludovic le More. Alberto de Carrare sculpta en 1490 la médaille de Jean Galéas. On doit les autres à Benedetto Briosco, en 1497.

ANCIENNE SACRISTIE. — A noter: les riches chapiteaux pendentifs qui portent les nervures de la voûte à fond azur étoilé; le tryptique en dent d'hippopotame, contenant 66 bas-reliefs et 94 statuettes avec de riches dorures, ouvrage de l'école florentine (1401-1409); un tableau, Saint Augustin assis, par Bergognone. Le pavé est encore l'ancien, en briques. Dans cette sacristie on gardait les ornements et les vases de l'église, évalués 160.000 francs, et disparus à la fin du XVIII[e] siècle.

COUPOLE. — A remarquer la solution du passage du plan carré à l'octagone du dôme: la partie au-dessus de la petite loge a été recouverte par des ornements en stuc, à la fin du XVI[e] siècle, lorsque Pierre Sori et Alex. Casolani de Sienne ont peint la coupole.

CHŒUR ET MAÎTRE-AUTEL. — L'architecte Galeazzo Alessi a fait la clôture du chœur, en y employant des bas-reliefs du XV[e] siècle dans la paroi vers le chœur: les portes en bois ont été sculptées par Théodore Fris flamand, et par Virgilio de Conti. Daniele Crespi a peint les parois: les voûtes gardent encore l'ancienne décoration des frères Bergognone.

Bartolomeo de' Polli de Modène exécuta en 1487-1492 les riches stalles du chœur, dont les marqueteries en bois, avec des figures de saints, ont été exécutées par Pietro Vailate, probablement d'après les dessins du Bergognone.

La riche balustrade du maître-autel est l'œuvre de Carlo Simonetta: les candélabres et les obélisques en bronze ont été modelés par Annibale Fontana.

Le tabernacle du maître-autel est l'œuvre de plusieurs artistes: Fr. Brambilla a fait les portes en bronze, Angelo M. Siciliano les treize statuettes également en bronze, et Volpino a sculpté les anges qui flanquent le devant d'autel, dont le centre est décoré par un bas-relief circulaire, d'un travail très soigné.

Aux côtés de l'autel il y a des bas-reliefs très riches, œuvres des artistes Stefano da Sesto et Biagio da Vairano.

Le vitrail en couleurs de la fenêtre absidale, représentant l'Assomption, a été probablement exécuté d'après un dessin du Bergognone.

TRANSEPT (BRAS DROIT).

PORTE D'ENTRÉE AU LAVABO. — La Porte d'entrée au lavabo, qui fait pendant avec la porte de l'ancienne sacristie, présente la même disposition générale, quoique différente dans les détails : elle porte les médaillons avec les portraits des duchesses de Milan.

LAVABO. — A noter les chapiteaux pendentifs de la voûte. Le lavabo a été exécuté par Alberto Maffioli de Carrare en 1490; un fond noir rehausse les ornements dans les frises.

Au milieu de l'arc est placé le buste d'un personnage inconnu, qu'on a supposé être le premier architecte de la Chartreuse: mais c'est plus probablement le Prieur qui a fait exécuter le lavabo.

Le puits, avec des médaillons en marbre noir, est aussi très remarquable. Une des fenêtres garde un précieux vitrail en couleurs, représentant Saint Bernard et le démon: avec la signature: « OPUS CHRISTOFORI DE MOTIS 1477 ». La fresque de Bernardino Luini, qu'on voit à gauche de l'entrée, était autrefois dans une des cellules du cloître.

Mausolée de Jean Galéas Visconti. — Le riche tabernacle, sous lequel est située l'urne qui garde le corps du fondateur de la Chartreuse, est l'œuvre de Cristoforo Romano, qui l'exécuta de 1492 à 1497: dans la partie supérieure on voit six bas-reliefs représentant les principaux épisodes de la vie du premier Duc de Milan. La statue de la Vierge avec l'Enfant, est de Fr. Briosco, collaborateur de Cristoforo Romano dans ce travail.

L'urne, sur laquelle est couchée la statue de Jean Galéas, a été exécutée sur les dessins de Galéas Alessi vers 1560; les deux statues de la Renommée et de la Victoire, assises aux extrémités du sarcophage, ont été sculptées par Bernardino da Novate, à la même époque.

La fenétre derrière le monument garde encore le vitrail en couleur de Saint Grégoire Magne, avec les armoiries des Sforza dans l'encadrement.

Autel de Saint Brunon. — Retable par Cerano (G. B. Crespi): le devant d'autel est de Tommaso Orsolino: les candélabres en bronze, différents de ceux de l'autel des saintes Reliques, ont été exécutés par Annibale Fontana.

Dans le voûte absidale, au-dessus de l'autel, le Bergognone a peint Jean Galéas à genoux, offrant à la Vierge le modèle de la Chartreuse, avec ses fils Philippe Marie, Jean Marie et Gabriel.

Nouvelle sacristie. — A droit de l'autel de Saint Brunon, il y a la porte qui conduit à la nouvelle sacristie.

Les parois, dans la partie inférieure, ont un revêtement en bois sculpté par Virgilio de Conti et G. Favorino, vers 1615. La voûte a été peinte par Pierre Sori en 1600. Le retable de l'autel est de Andrea Solari, et a été achevé en 1576 par Bernardino Campi. Au milieu de la sacristie on a mis en 1886 un meuble

renfermant les treize « Corali » et les antiphonaires qui en 1782 avaient été transportés de la Chartreuse a la Bibliothèque de Brera, à Milan, et qui ont été restitués seulement en 1883. Au-dessus de la porte d'entrée se trouvent quelques tableaux: on voit au milieu un retable exécuté pour la Chartreuse par Bartolomeo Montagna en 1490: à côté quatre fragments d'un autre retable du Bergognone, et deux figures attribuées à Luini.

PORTE D'ENTRÉE AU PETIT CLOÎTRE. — La porte d'entrée au petit cloître est attribuée aux Mantegazza: les bas-relief de la lunette est à fond azur, comme les trois médailles de Jean Galéas, Philippe Marie et François Sforza dans l'archivolte.

La petite porte d'entrée aux chapelles de droite est surmontée d'une fresque de la Vierge avec l'Enfant, par Bergognone.

PETIT CLOÎTRE DE LA FONTAINE. — Le petit cloître, dit de la fontaine, est presque carré; avec 50 arcades portées par des colonnes en marbre. La décoration des archivoltes et de l'entablement entièrement en terre cuite, est de Rinaldo de Stauris (1463-1478). La porte très riche qui met en communication le cloître avec le transept est de Antonio Amadeo (1466), qui a mis son nom sur le socle du bas-relief central: du côté du grand cloître, on voit le lavabo des moines en terre cuite.

RÉFECTOIRE. — Pourtour en boiserie sculptée: au milieu de la voûte à lunettes, avec médaillons de saints, peints en partie par les Bergognone, on voit une médaille sur fond d'or, qui représente la Vierge allaitant l'enfant Jésus.

La grande fresque sur la parois du fond — La Céne — est d'Octave Semini de Gênes (1567), peintre qui a travaillé aussi dans la grande salle du Palais Marino à Milan.

CHARTREUSE DE PAVIE.



Porte du petit cloître.
JEAN ANTOINE AMADEO (1466).

Bibliothèque. — A gauche du passage qui met en communication le petit avec le grand cloître, il y a la salle de l'ancienne bibliothèque des Chartreux, dont les volumes les plus importants se trouvent, à présent, à la Bibliothèque Ambroisienne de Milan.

Grand cloître et cellules. — Le grand cloître, dont le plan est prèsque carré, a 123 arcades portées par des colonnes, alternativement en marbre blanc et rouge, qui soutiennent les arcs et l'entablement richement décorés en terre cuite par Rinaldo de Stauris (1463-1478). Les portiques relient les 24 habitations des Chartreux, entièrement isolées l'une de l'autre, ayant chacune son petit jardin et son portique. Ces habitations, construites dans les premières années du 1400, et reliées d'abord par une simple toiture, ont été modifiées d'abord à l'epoque de la construction du portique et une seconde fois en 1514.

CHAPELLES DE DROITE.

I[ère] Chapelle, à partir du transept *(Annonciation)*. — Le tableau d'autel est peint par le Procaccino (1616); les colonnes sont en marbre «vert Polcevera». Sur la petite porte qui conduit au transept il y a une Sainte Catherine de Sienne, peinte à fresque par le Bergognone.

Le vitrail en couleurs représente l'Annonciation, et dans le fond architectural on note les armoires des Sforza. Dans cette chapelle on voyiat autrefois le tableau d'autel du Bergognone: *Jésus Christ portant la Croix, suivi par les chartreux* (maintenant a Pavie).

II[ème] Chapelle *(Saint Pierre et Saint Paul)*. — Retable de Guercino (1641), colonnes en marbre « rouge de France», devant d'autel travaillé par les Sacchi. A la fenêtre il y a encore une partie de l'ancien vitrail en couleurs, représentant deux saints martyrs.



Porte du petit cloître au Refectoire.

IIIème CHAPELLE *(Saint Siro)*. — Tableau du Bergognone; Saint Siro est assis entre Saint Laurent, Saint Inventio, Saint Théodore et Saint Etienne: ce tableau a été peint en 1491 et porte les initiales du duc Jean Galéas (JO-GZ).

La voûte de cette chapelle est la seule qui ait gardé presque entièrement l'ancienne décoration, peinte en 1491 par Jacopo de Motis. Le vitrail en couleurs, représentant Saint Michel Archange, est important parce qu'il porte l'inscription: ANTONIUS DE PANDINO ME FECIT ». Cet artiste a travaillé aussi aux vitraux de la Cathédrale de Milan, dans la première motié du XVe siècle.

IVème CHAPELLE *(Du Crucifix)*. — Le tableau d'autel est une œuvre remarquable signée par Bergognone, et peinte en 1490: le devant d'autel a été sculpté par Volpino en 1677: les colonnes sont en albâtre oriental.

Vème CHAPELLE *(Saint Benoît)*. — Le tableau d'autel est de Charles Cornara (1668): colonnes en marbre « mixte de France ». Cette chapelle était en 1500 décorée par un retable de Bergognone, disparu ensuite. L'ancienne décoration de la voûte en azur étoilé, est masquée sous les décorations baroques du XVIIe siècle.

VIème CHAPELLE *(Saint Hugon)*. — Retable en six compartiments par Macrino d'Alba (signé 1496); mais les deux compartimens latéraux supérieurs ont été substitués par deux fragments d'un retable du Bergognone, représentant les quatre évangelistes: colonnes en marbre de Portovenere.

VIIème CHAPELLE, près de la façade *(Sainte Véronique)*. — Le tableau est de Camillo Procaccino

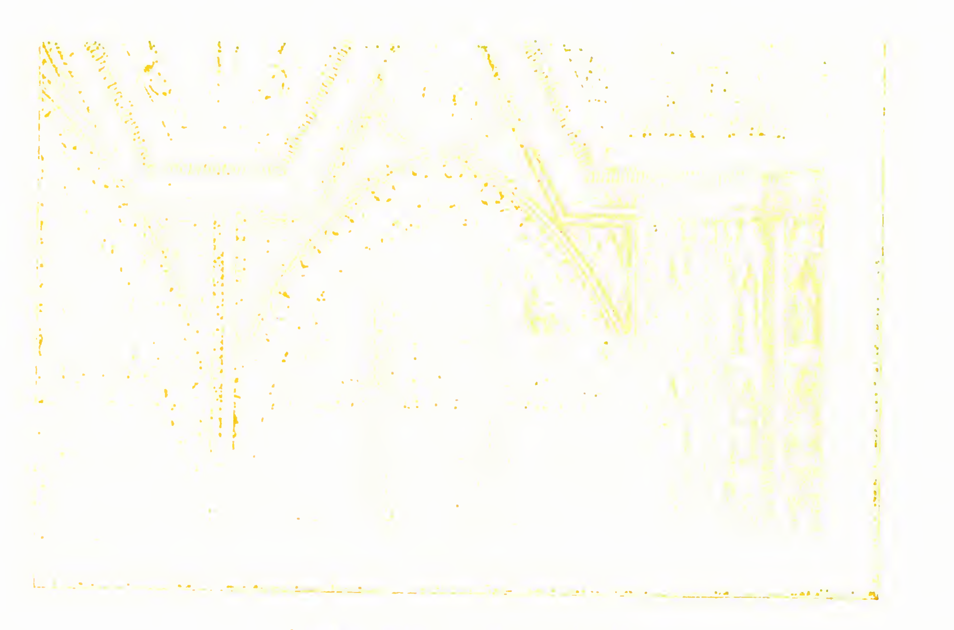
Planche IX.me

LA CHARTREUSE DE PAVIE.



Tryptique en dent d'Hippopotame — Vieille Sacristie.

Travail du commencement du XVe siècle.



DÉTAIL DU TRIPTYQUE - VIEILLE SACRISTIE

LA CHARTRE



Sculptures dans le soubasse
— Ancienn

PLANCHE XII.me

…SE DE PAVIE.



…ent du Tryptique en ivoire.
… Sacristie. —



Le grand cloître — Les cellules.

(1605): colonnes en marbre «Lumachella d'Egypte», chapiteaux et bases en bronze d'Annibale Busca; le



devant d'autel est un ouvrage de marqueterie des frères Sacchi.

A côté de l'autel, lavabo finement sculpté par Amadeo. Sur les parois à côté de l'autel, on voit encore une trace de l'ancienne décoration du Bergognone.

Musée dans le Palais Ducal. — Beaucoup de fragments importants de sculpture, qui étaient répandus dans diverses parties de la Chartreuse, ont été réunis après 1892 dans des salles adaptées à Musée. Une vitrine renferme les objets trouvés dans l'urne de Jean Galéas Visconti, en 1889. Quelques dessins du XVIe et XVIIe siècle, aux parois, montrent les premières études pour le Palais Ducal, et quelques projets pour l'achèvement de la façade du temple en style baroque.





